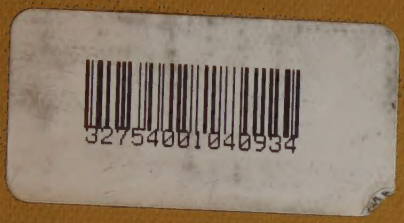
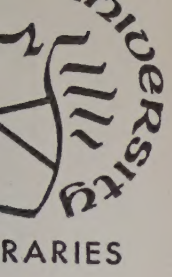
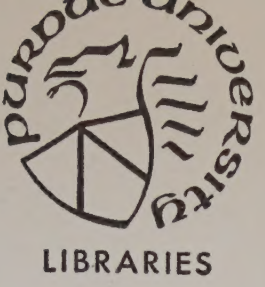
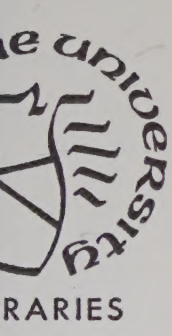


843
M 733 Z
G 985

PURDUE UNIVERSITY
LIBRARIES

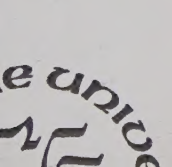
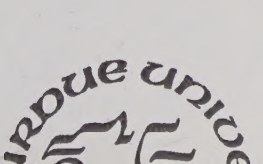

RARIES

LIBRARIES

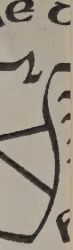
LIBRARIES

LIBRARIES
WITHDRAWN

RARIES

LIBRARIES

LIBRARIES

LIBRARIES





DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON

PAUL KLUCKHOHN

UND

ERICH ROTHACKER

NEUNZEHNTER

BAND

MAX NIEMEYER VERLAG / HALLE/SAALE 1941

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON

PAUL KLUCKHOHN

UND

ERICH ROTHACKER

BUCHREIHE

13. BAND

MAX NIEMEYER / VERLAG / HALLE/SAALE / 1928

MOLIÈRE
UND DAS
KOMISCHE DRAMA

VON

CURT SIGMAR GUTKIND

„Penrage de bon cœur
d'avoir tort lorsque j'ai raison."
George Dandin.

MAX NIEMEYER / VERLAG / HALLE/SAALE / 1928

843
M733Z
G985

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorbemerkungen 1
Spott und Ironie 3

L'Avare 5
Dramatis personae — Szenenregie — „Aulularia" und „L'Avare" — Plautinische und Molièresche Dramaturgie — Psychologische Begründungen der Hauptfigur — Seelische Rhythmisierung — Verschiedene komische Register — Scheuklappendenken und Automatismus — Das Vater-Sohnproblem — „La belle Plaideuse" und „L'Avare" — Komische Akzentgebung Molières — Der große Monolog Harpagon's — Der Monolog bei Plautus und Molière — Die psychologische Rhythmik im Monolog — Die Apostrophierung des Publikums —

Molière und die Zensur 39
Preziöse Moralreligion — Kampf gegen die Preziösen — Echte und falsche Preziösen — Die unterirdischen Kabalen — Das erste Verbot des „Tartufe" — Das „Premier Placet" — Geheimnistuerei und Hofkabale — Die einmalige Aufführung des „L'Imposteur" — Das „Deuxième Placet" — Das „Troisième Placet" und der Sieg —

Don Juan 60
Die Figur des Don Juan bei Molière — Don Juan und Alceste — Der Typus des Glaubenslosen — Das chevalereske Moralgesetz — Die reaktive Komik im „Don Juan" — Die Figur des Sganarelle — Der Moralkatechismus des Sganarelle — Der innere Zwiespalt des Sganarelle — Die Dialektszenen im „Don Juan" — Die Sprache der Charlotte — Pierrot und Charlotte — Über die komische Wirkung des Dialekts —

Die Lettre sur l'Imposteur 85
Der Inhalt der „Lettre sur l'Imposteur" — Polemische Auseinandersetzungen — Das Theater, ein religiöser Erbauungsort — Zeitgenössische Angriffe gegen die Komödie — Komik und Moral — Innere Widersprüche — Moralteleologie und artistischer Endzweck — Das

Lächerliche als Form des Unvernünftigen — Das psychologische Analogieverfahren der „Lettre" — Gefühl des Lächerlichen im „plaisir spirituel" — Die Art der Beweisführung in der „Lettre" — Die Originalität der Ansichten des Briefschreibers — Der Verfasser der „Lettre" und Molière —

Le Misanthrope 112
Darlegung des Problems — Harpagon und Alceste — Die utopische Allegorie — Die psychologische Dynamik Alcestes — Der Liebeskonflikt — Die individuelle Färbung des Liebeskonflikts — Die Tragik des Liebeskonflikts — Der „chagrin philosophe" — Typus und Individuum — Der Höhepunkt des Konflikts — Alceste als Gesamtfigur — Die Vertiefung des Problems durch Molière — Die Dämonie der großen Komik —

Amphitryon 138
Die Antike als Vorbild — Dramaturgische Forderungen im XVII. Jhdt. — Ausbalancierung der Spielfaktoren — Das Zentralproblem — Kleist und Molière — Der Schlußmonolog des Sosie —

George Dandin 151
Dandin als Typus des Hahnrei — „Le Misanthrope" und „George Dandin" —
Folgerung — Das tragische Symbol — Das universaltragische Problem — Das komische Drama —

Die Entwicklung der Komik Molières 162
Etappen der Beurteilung Molières — Vier Entwicklungsstadien der Komik Molières — 1. Der Koboldmascarille — Die 2. Epoche — These und Antithese — Der Spiegel der Wirklichkeit — Die Bedeutung der Agnès — 3. Selbstbeobachtung — Melancholie und Lachlust — Individuelle Schicksalsproblematik — 4. Überpersönliche Schicksalsproblematik.

VORBEMERKUNGEN

Die vorliegenden Studien bemühen sich, die bestimmenden Faktoren der Komik Molières aus dem Werk des Dichters selbst emporzufördern. Sie versagen es sich aus Gründen thematischer Einheitlichkeit, mit den bestehenden Theorien über Komik im Allgemeinen und Molières Komik im Besonderen sich kritisch auseinanderzusetzen. Diese Behandlung würde ein Buch für sich allein bedeuten und das äußere und innere Format dieser Studien über Gebühr belasten. Dazu kommt, daß das in Frage stehende Thema innerhalb der Molièreliteratur zwar vielfach umstritten, kaum aber noch klar gefaßt und ohne theoretische Voreingenommenheit einzig aus dem Werk selbst zu lösen versucht worden ist. In der Mehrzahl der neueren Literatur über Molières Komik sind die Begriffsbestimmungen Bergsons als grundlegend verwertet, obwohl die geistvollen Formulierungen des französischen Philosophen gerade für Molières Komik vielleicht zu eng und einseitig automatistisch gefaßt sind.

Der Verfasser schuldet den „Betrachtungen über das Erhabene" von F. Th. Vischer für manche ideelle Anregung Dank. Worte wie Typus, Individuum, Automatismus, die in diesen Studien vorkommen, haben mit Bergsonschen Begriffsbestimmungen nur die Gleichartigkeit der Wortform gemein.

Da die Begriffe über manche komische Spezies noch recht ungeklärt und fließend sind, sei es verstattet, einige in diesem Buch gebrauchte, besonders wichtige komische Grundbegriffe kurz zu umreißen:

1. Possenhafte Komik: erzeugt Lachen durch Gebärdenmimesis und lautliche Entstellung, durch Spott (s. u.).
2. Burleske Komik: erzeugt Lachen durch handlungsmäßige Verwicklung (Intrigue), durch Karikierung und Ironie (s. u.).
3. Farcenhafte Komik: ist die Kombination von 1 und 2, mit Überwiegen von 1.

4. Groteske Komik: ist die Kombination von 1 und 2 mit Überwiegen von 2. — Phänomen des Grauens.

SPOTT UND IRONIE

I. Spott.

Das Kind lacht über Objekte, die ihm durch außerhalb des gewohnten Gesichtskreises liegende besondere Deformiertheiten auffallen. Es lacht unvoreingenommen über einen dürren Riesen ebenso wie über einen untersetzten Dicken, über einen humpelnden Krüppel ebenso wie über einen buckligen Zwerg, über einen unförmigen Wasserkopf ebenso wie über einen Mikrozephalen, über einen Stotterer ebenso wie über einen Schwachsinnigen, über einen ostentativ Tauben ebenso wie über einen Zitterer. Das Kind konstatiert das ihm Ungewohnte, das Deformierte. Seine Reaktion ist unmittelbar von dem sinnenhaften Eindruck bestimmt und deshalb außermoralisch. Sie besteht im Lachen, kann aber auch in Grauen übergehen, wenn die Deformation gewisse primitive Angstkomplexe anrührt.

Ähnlich wie das Kind reagiert der primitive Mensch, ähnlich auch die „Masse". Die Vergesellschaftung einer größeren Anzahl von Individuen zum einheitlichen Volumen der Masse beraubt die einzelnen Individuen ihrer charakteristischen Struktur und uniformiert sie, d. h. die Bindung in der Masse schleift (von außen besehen) jeden körperlichen Unterschied ab und tilgt (von innen her) jede tiefere geistige Differenziertheit. So kommt es, daß ein und dasselbe Individuum, z. B. beim Anblick eines im obigen Sinne deformierten Anschauungsobjektes, auf der Straße von Mitleid gerührt wird und trotzdem im Theater oder Kino oder Zirkus, wenn dieser Krüppel auf der Bühne, also in illusionärer Distanz auftritt, in höchst außermoralischer, primitiv-naiver Heiterkeit sich über das Lächerlich-Ungewohnheitsmäßige und Deformierte einer solchen Figur belustigen kann. Sind erst einmal durch die Vergesellschaftung in die Masse die geistigen Besonderheiten ausgeschaltet, so werden die sonst vom individuellen Verstandesregulator unterdrückten Kollektivinstinkte, zu denen die außermoralisch-primitive Lachfreude und Spottsucht gehören, frei.

Das Kind, der Primitive, die Masse Mensch empfindet keine kausallogischen, sondern nur imitativ-affektive Wirklichkeiten. Die Wahrheit der sinnenhaften Schau ist identisch mit seiner Wirk-

lichkeit. In dieser Welt der Sinnbilder begegnen sich Kind, Primitiver und Masse. Sind diese Sinnbilder (Anschauungsobjekte) außergewohnheitsmäßig absonderlich, beeindrucken sie deutlich durch körperhaft-leibliche Deformationen (Riese, Zwerg, Krüppel, Stotterer, Zitterer u. a. m.), so reagiert der Beschauer (Kind, Primitiver, Masse) durch imitativ-naive Verhöhnung, durch Spott.

Auf diesen summarischen Generalnenner gebracht, der für unsre Bedürfnisse genügt, da es sich hier nicht um eine Darstellung der Psychologie oder Physiologie des Lachens handelt, ist Spott also die unmittelbare Reaktion des immanenten „gesunden Menschensinnes" auf jenseits der Norm liegende Deformationen, die körperhaft leiblicher Natur sind, zum Wesen des Trägers gehören und diesen Träger dadurch zur komischen Figur werden lassen. Diese Deformationen sind das Schicksal ihrer Träger und bestimmen deren Wirkung.

Das ästhetische Ausdrucksmittel des Spottes ist die possenhafte, teilweise auch noch die farcenhafte Figur.

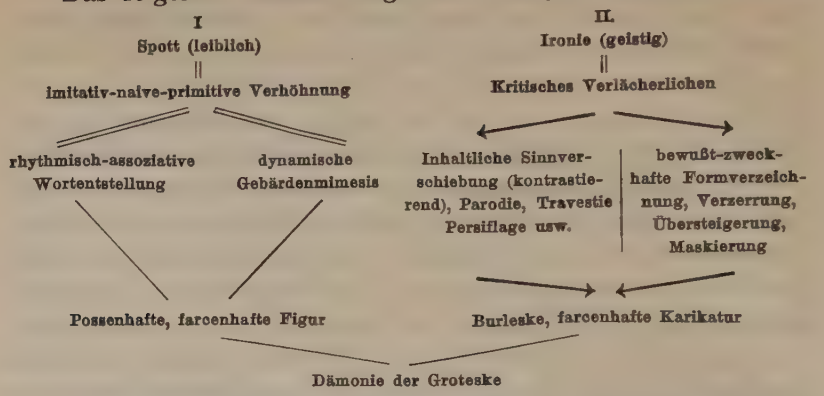
II. Ironie.

Auf geistig-intellektueller Ebene ist Ironie das Korrelat des Spottes.

Nehmen wir an: ein Objekt X ist an sich durchaus normal, d. h. der Norm des gesunden Menschenverstandes angepaßt und nirgendwo durch schicksalhafte, deformierende Eigentümlichkeiten dem Spott unterworfen. Nun setzt sich X in einem einmaligen Fall, der die Gesamtheit seines Wesens und dessen Wirkung keineswegs berührt oder in Mitleidenschaft zieht, vor der Norm ins Unrecht. X tut einen Fehlgriff, der auf einer einmaligen intellektuellen oder psychologischen Fehlleistung beruht. Das Gegenüber Z konstatiert diesen Fehlgriff und seine Gründe, indem es Wunsch und Resultat urteilend und werthaft vergleicht. Die Diskrepanz zwischen der sonstigen absoluten Normalität des X und diesem episodischen, relativen Fehlgriff ruft in Z ein der Schadenfreude ähnliches Gefühl geistiger Überlegenheit hervor, das wir mit Ironie bezeichnen. Die ironische Verlächerlichung entsteht also erst mittelbar auf Grund einer dialektischen Dynamik und reaktiven geistigen Bewertung.

Der ästhetische Ausdruck der Ironie ist die burleske, teilweise auch die farcenhafte Karikatur.

Das folgende Schema möge das Gesagte zusammenfassen:



Wir zeigen mit diesem Schema nur die Grundelemente via abstrahendi und behalten uns vor, diese theoretische Typologie im Verlauf unsrer Studien empirisch zu erhärten.

In der komischen Praxis, sei es in der Kunst oder im Leben, werden sich fast immer Elemente von I mit Elementen von II vermischen und kreuzen.

Satire.

Satire ist nicht, wie Spott und Ironie, welch letztere wir je nach ihrem affektiven Grad in Hohn oder Sarkasmus zu differenzieren pflegen, eine unmittelbare Kategorie des Komischen.

Eine Satire greift einen allgemein als moralisch, religiös, ästhetisch, politisch unhaltbar oder schädlich empfundenen Auswuchs der Lebenshaltung an, klagt ihn sub specie der Idee der Moral, Religion, Ästhetik oder Politik an, beurteilt ihn von der Warte einer rationalen oder sentimentalen Idee und bedeutet eine geistige Kritik und anklagende Bloßstellung. Sie muß, um zu wirken, bei dem Gegenüber, an den sie sich wendet, eine Resonanz der verständnisvollen, bereitwilligen Aufnahme finden. Ihre anklagende Kritik muß eine soziologisch-psychologische, ideelle Berechtigung haben. Als Kategorie des Geistes wendet sie sich an die Urteils-, Kritik-, Verstandes- und Gewissenskräfte des Gegenübers.

Satire kann, braucht aber nicht eigentlich komische Ausdrucksmittel zu verwerten. (Juvenal und Persius sind sehr arm an Komik.) Satire kann ironische, vielleicht auch Spottelemente als Subsidiarien benützen, um durch das Mittel des Verlächerlichens ihrer kritischen Anklage zu größerer Wirkung zu verhelfen.

L'AVARE

Obzwar in der Reihe der Werke Molières „L'Avare" eine verhältnismäßig späte Schöpfung des Dichters ist, so mag er doch unsere Betrachtungen hier einleiten, weil er für die Erkenntnis der komischen Technik Molières und ihrer verschiedenen Elemente vielleicht den ergiebigsten Aufschluß gewährt.

Schon im Personenverzeichnis der Komödie finden wir neben den gängigen Namen Valère, Cléante, Mariane, Anselme, eine ganze Reihe von Personen, die, sei es durch ihren Namen selbst, sei es durch Beiworte, in ihrer Bühnenwirksamkeit von vornherein gekennzeichnet sind. Vielleicht gelingt es schon mit Hilfe dieses Personenverzeichnisses, Aufschluß über gewisse komische Tendenzen des Stückes zu erhalten. Da ist zunächst

Harpagon: Molière hat den Namen nicht erfunden. Er mochte ihn vielleicht in Grotos Komödie „Emilia" entdeckt haben, wo ein Geizhals mit „Arpago" benamst wird. Seit der Niederschrift des „Etourdi" war ihm jedenfalls die „Emilia" kein fremdes Stück mehr, da er sie für diese seine erste größere Farce ziemlich stark benutzt hat. Vielleicht hatte Molière, der sich seit dem Amphitryon neuerdings der antiken Komödie zuwandte, auch die Stelle II, 1 aus dem Trinummus" des Plautus im Sinne, wo der römische Dichter die Liebe bezeichnet als:

Blandiloquentulus, harpago, mendax, cuppes, avarus.

Jedenfalls folgte Molière dem Beispiel des Plautus oder des Groto und verwendete die einprägsame Physiognomik der Metapher „Fischfanggerät" zur Benennung seines Geizigen[1]). Die volkswüchsige französische Farce und

[1]) Der „Spitzname" ist die einfachste und natürlichste Form, das Typische eines Menschen festzunageln. Dies geschieht jedoch nicht in einer logischen Erkenntnis, sondern in bildhafter Schau: sinnlich-volkswüchsige Beobachtungskraft identifiziert ein sinnfälliges Merkmal ihres Anschauungsobjektes mit einem physiognomisch gleich sinnfälligen, vertrauten Gegenstand der materiellen Wirklichkeit.

Sotie verwenden mit Vorliebe Spitznamen. Immerhin distanziert Molière seinen Harpagon durch die antikisierende Namensform (franz. „harpon") von vornherein aus diesem Possenbereich, denn die humanistisch gelehrte Bezeichnung verleiht der Figur des Geizigen eine gewisse Würde, zumal das Parterrepublikum des XVI. Jahrhunderts den hinter gelehrtem Tonfall verborgenen Spitznamen nicht ohne weiteres zu erkennen vermochte.

Deutlicher sprechen die Namen Brindavoine (Haferhalm) und La Merluche (Stockfisch). Sie sind im Personenverzeichnis als Bediente Harpagons genannt. Sofort setzt der Leser die Metaphorik dieser Dienernamen in Beziehung zum Herrn, stellt die Verbindung mit dem Titel des Stückes „L'Avare" her und vermutet richtig hinter dieser Namengebung der Magerkeit eine possenhafte Ausschlachtung des Geizes. Und darüber hinaus vergegenwärtigt sich der Leser des Theaterzettels, daß die Schauspieler dieser beiden Figuren, den Namen entsprechend, durch ihre betonte Magerkeit und dürre Länge abstechen müssen von der normalen Statur der übrigen Schauspieler des Stückes. Dieser Umstand an sich schon ergibt für die beiden Figuren auf der Bühne eine Möglichkeit zu unmittelbarer Situationskomik, die als komisches Element zum ältesten und primitivsten Rüstzeug der Possendichtung überhaupt gehört.

Es fällt auf, daß hier zum ersten und einzigen Male im Laufe von Molières Schaffen der Dichter zur unmittelbaren Kennzeichnung von Bühnenfiguren sich des Mittels der Spitznamen bedient. Denn die Namen Sganarelle oder Mascarille gehören nicht in die gleiche Kategorie, da sie Masken- resp. Kostümtypen nach dem Muster der Commedia dell'arte sind, ohne allerdings bei Molière in ihrer Typik psychologisch festumrissen zu bleiben. Es genügt, darauf hinzuweisen, welche Wandlung z. B. der Typ Sganarelle im Verlauf Molièrescher Komödienschreibung durchmachte. Ursprünglich, so will es scheinen, nur eine bestimmte Maske, diente er später eigentlich nur noch zur Feststellung, daß der Schauspieler Molière diese Rolle spielt. Der Name Tartufe ist ebenfalls kein Spitzname, wenn er auch nach dem Erfolg des nach ihm benannten Stückes eine symbolische

Bedeutung gewonnen hat. Wie er entstanden ist, wissen wir nicht genau. Möglicherweise klang Molière der Name „Montufar" der Scarronschen Novelle „Hypocrites" in den Ohren, als er nach einem Namen für seinen Heuchler suchte; vielleicht schmolz er ihn durch Metathese um (S. 55 Anm. 1). Ebenso wenig gehören hierher die Namen der Pedanten, die gelehrte Spielerei sind und ganz nebenher nur zur Illustration des Wesens ihrer Träger dienen mochten.

Brindavoine und La Merluche aber sind Spitznamen, die so — oder ähnlich — zum Arsenal der heimischen, französischen Farce und ihrer Abkömmlinge gehören. Wir wiederholen, daß Molière erstmalig hier in „L'Avare" zu diesem alten, immer zugkräftigen Possenmittel gegriffen hat. Diese Tatsache steht wahrscheinlich in inniger Beziehung zu Molières seit dem „Médecin malgré lui" stets stärker werdender Tendenz, wieder Elemente der heimischen Farce in sein Schaffen hereinzunehmen, die er seit dem „Cocu imaginaire" eigentlich kaum mehr beachtet hatte. Wir werden an anderer Stelle darauf zurückkommen.

Für den Namen Brindavoine ließe sich unter Umständen eine hübsche Heimaturkunde ausstellen, die wir jedoch nur sehr bedingt als gültiges Dokument heranziehen möchten. Es handelt sich um die ergötzliche Geschichte, die Angelo Constantini, der Mezetin der Scaramouche-Truppe, in seiner „Vie de Scaramouche" vom Geiz jenes italienischen Schauspielers erzählt (Ausg. Brüssel, de Baker 1708, Kap. 36, S. 99): „Scaramouche avoit un laquais qui le servoit depuis longtems, par le seul plaisir de lui voir faire des postures, et de pouvoir entrer à la Comédie, sans payer. Scaramouche l'ayant embrassé tendrement et lui ayant recommandé d'avoir toûjours la crainte de Dieu devant les yeux, lui dit: Mon cher Brindavoine (car il l'avoit ainsi nommé), je sçay que tu es un brave garçon, et qu'il y a près de sept ans que tu me sers, sans interêt; je veux te recompenser à présent avec usure ... mais si j'en dois croire un Astrologue, qui m'a dit que j'irois à six vingt ans, j'ay encore vingt trois ans à vivre; ainsi tu auras lieu de vieillir à mon service, sans qu'il t'en coûte un double ... Brindavoine répondit qu'il ... n'avoit jamais douté de son

affection. Scaramouche l'embrassant ... lui dit: Voici déja un petit sac que je te donne, dans lequel sont toutes mes Scenes ... tout mon regret est de ne pouvoir te laisser aussi bien les postures et les grimaces ..."

Die ganze Erzählung, deren Witz fast zu naturwahr klingt, als daß er erfunden sein könnte, und deren psychologischer Tenor vorzüglich zu dem Bilde des italienischen Komödianten paßt, malt den Scaramouche (wie übrigens noch mehrere andere Geschichtchen, die Constantini zum besten gibt), als den Prototyp eines Geizhalzes. Bei den nahen Beziehungen Molières zu Scaramouche, von denen uns außer Constantini selbst (Seite 85) noch Palaprat (Vorrede zu den Oeuvres 1712) und Boulanger de Chalussay im „Elomire hypocondre", erster Akt (1670), Kunde geben, wäre es durchaus denkbar, daß Molière nicht nur zur Schöpfung seines „L'Avare" mit dem Scaramouche selbst als Teilvorbild angeregt worden ist, sondern daß er auch den Namen des Lakaien Brindavoine direkt verwendet hat. Jedenfalls wäre dieser Vorgang bei Molière gar nichts Außergewöhnliches. Zweifelhaft bleibt bei der ganzen Frage nur die Echtheit und Glaubwürdigkeit Constantinis, der unter Umständen auch im Jahre 1695 (dem Abfassungsjahr seiner Schrift, bevor er nach Polen ging) den 27 Jahre zurückliegenden „L'Avare" zum Aufputz seiner Geschichte ausgenützt haben kann. Jedoch klingen die meisten der von ihm vorgebrachten Histörchen so original und sind so einheitlich in der Charakterisierung Scaramouches, daß man fast geneigt wäre ihm zu glauben. Wir wagen dies jedoch nicht zu entscheiden und geben die Geschichte mit allem Vorbehalt als immerhin recht interessante Hypothese zur möglichen Entstehung des „L'Avare" und der einen Figur des Brindavoine.

Bei „Dame Claude" bedeutet das „Dame" vor dem Namen eine Frau aus niederem Stande, etwa unserem „Jungfer" in Würde und Beruf entsprechend. Also wahrscheinlich eine Art Hausdame in einem bürgerlichen Haushalt, in dem die Mutter fehlt, aber eine heiratsfähige Tochter vorhanden ist. Der Name als solcher hat keinerlei komische Bedeutung, sondern zeigt nur die soziale Stellung der Familie als bürgerlich an.

Bei „Maître Simon" dient das „maître" vor dem Namen als familiäre Anrede von Personen niederen Standes und entspricht ungefähr dem Ausdruck „Dame". Durch das erklärende Beiwort „courtier" wird diese Figur unmittelbar in Beziehung gesetzt zu dem Geizigen und das Beiwort selbst gefühlsmäßig zu einer Art „usurier" deklassiert. Auch hier fehlt jede unmittelbare komische Bedeutsamkeit.

Der Ausdruck „Maître Jacques" ist an und für sich schon „geflügelt", und der Theaterzettelleser von 1668 assoziierte diesem Namen allerlei burleske oder possenhafte Attribute, deren die „Maître Jacques" oder „Jean" in der heimischen Farcenliteratur nun einmal teilhaftig sind. Damit begnügte sich Molière jedoch nicht. Er weist diesen „Maître Jacques" beruflich als „cuisinier et cocher d' Harpagon" aus. Dieser Diener vereinigt also in seiner Person zwei höchst wesensfremde Berufe. Dadurch findet der Leser sofort wieder ein auf den Geiz des „Avare" hinweisendes Element, wird aber auch ahnend gewahr, daß die Verbindung Kutscher-Koch, also eines sehr schmutzigen und eines überaus reinlichen Berufes, mit ihrem offenbaren Kontrast, im Laufe des Stückes zu schönster possenhafter Drastik wird Anlaß geben können.

Der an sich nicht seltene Name La Flèche sagt zunächst nichts Besonderes aus. Wenn wir aber bedenken, daß dieser „Pfeil" von einem hinkenden Krüppel gespielt wurde, was der theaterkundige Leser von 1668 sofort bemerkte, da er als Schauspieler dieser Rolle Molières Schwager, das Hinkebein Louis Béjart, angegeben sah, so eruieren wir von vornherein auch bei dieser Figur eine possenhafte Wirkungsmöglichkeit. (Molière hatte aus dem Körperfehler seines Schwagers eine „komödienbrauchbare" Tugend gemacht, ebenso wie er den Husten, der ihn damals, 1668, heftig plagte, für den von ihm selbst gespielten Harpagon II, 5 ausnützte.) Diese ist bei La Flèche eine ganz andere als bei den zwei Lakaien: bei Brindavoine und La Merluche ist es die Identität von Name und Gestalt, bei La Flèche aber die Inkongruenz beider[1]).

[1]) Während Identität von Bezeichnung und Wesen nicht notwendig lächerlich zu wirken braucht, ist dies bei der Inkongruenz

Wir werden sehen, daß sich die Erkenntnisse, die wir aus der Analyse des Theaterzettels gewonnen haben, hinsichtlich ihrer komischen Geltung im Verlauf des Stückes bewahrheiten werden. Es ist, als habe Molière mit Hilfe des Theaterzettels diesmal — ähnlich wie es der Ausrufer der Sotie tat — sein Publikum vorbereiten und durch die Aussicht auf die Lachmöglichkeiten anlocken wollen.

Wir schreiten nun zur Analyse einiger wichtiger komischer Elemente des Stückes selbst. Verweilen wir zunächst bei der dritten Szene des I. Aktes, die die Basis zum Aufbau der Figur Harpagons ist.

Die erste Szene des I. Aktes führte die beiden Liebenden Valère und Elise ein und lieferte einen Teil der Exposition der Handlung. (Valère will Elise gewinnen; er ist deshalb in den Dienst ihres Vaters getreten; seinen eigenen Vater kennt er nicht, hofft ihn aber zu finden. Aufstellung des Gegensatzes zwischen Vater Harpagon und Sohn Cléante, der geschwisterlichen Freundschaft zwischen Elise und Cléante; Andeutung einer kommenden Intrigue.) Wir lernten aus der Schilderung der beiden Liebenden bereits einen Wesenszug Harpagons, dessen Zugänglichkeit für „adroites complaisances", kennen.

Die zweite Szene führte den Bruder Cléante ein. Wir erfuhren ein neues Stück Exposition. (Cléante liebt leidenschaftlich, vorläufig ohne Verlobung. Schilderung und Bezeichnung der Geliebten und ihrer mißlichen Lage, Geständnis seiner eigenen Geldknappheit; Ausbruch gegen den Vater.) Harpagons Wesen wurde deutlicher gekennzeichnet:

> „... peut-on rien voir de plus cruel que cette rigoureuse épargne ... sécheresse étrange ... nous affranchirons de cette tyrannie, où nous tient depuis si longtemps son avarice insupportable."

---

so gut wie immer der Fall. Die Aufstellung eines in die Augen springenden Gegensatzes ist auf dem Gebiete des Spottes (also bei der Posse) die elementarste und sinnfälligste Form der Verlächerlichung, ebenso wie auch auf dem Gebiete der Ironie (also bei Parodie und Travestie). Nur wird beim Spott die Gegensätzlichkeit durch das Mittel der Gebärdenmimesis, bei der Ironie durch das Mittel einer geistigen Relativierung ausgedrückt. Siehe dazu die Einleitung.

Elise versuchte zu begütigen und zu erklären:

„il est bien vrai que tous les jours il nous donne de plus en plus sujet de regretter la mort de notre mère ...“

Aber diesen schwache Versuch einer psychologischen Begründung, ja Entschuldigung seines Wesens zerreißt Harpagon selbst durch sein Schreien von außen her.

Und mit der nun folgenden dritten Szene führt Molière seinen Geizigen in voller Drastik ein: Cléante und Elise haben sich in den Hintergrund zurückgezogen und sind stumme, vielleicht mimisch unterstützende Mitspieler der Szene, wenn sie nicht überhaupt in der Kulisse verschwanden, zu welcher Vermutung die Regiebemerkung Szene 4 („ici le frère et la soeur paraissent, s'entretenant bas“) Anlaß gibt. Cléante hatte in Szene 2 seine verhältnismäßig ruhig geführte Unterhaltung mit Elise folgendermaßen geschlossen:

„... nous joindrons après nos forces pour venir attaquer la dureté de son humeur.“

Und schon schreit Harpagon, gleichsam als Probe aufs Exempel,

„Hors d'ici, tout à l'heure ...“

Wie haben wir uns den regiemäßigen Übergang von der einen zur andern Szene zu denken? Wir müssen uns vorstellen, daß La Flèche, gefolgt von Harpagon und auf der Flucht vor ihm, humpelnd ins Zimmer stürzt. Es ist offensichtlich, daß der Satz „hors d'ici tout à l'heure“ von Harpagon noch vor dem Eintritt ins Zimmer geschrieen wird. Die laute Vokalisierung gibt uns zu dieser Annahme die nötige Stütze, die durch Cléantes „j'entends sa voix“ eine weitere Kräftigung erfährt. Wir dürfen vermuten, daß Hapargon das langgezogene „hors“ außen schreit, das, aufgefangen vom Geheule des „heure“ ins Zimmer hineinhallt. Der Polterer kommt näher, wie die scharfen Vokale des Satzes „et qu'on ne réplique pas“ vermuten lassen. Aus dem „allons que l'on détale de chez moi“ dürfen wir schließen, daß Harpagon den La Flèche in Sicht hat, d. h. daß auch dieser noch nicht im Zimmer ist. Das Vulgäre „détaler“ leitet vortrefflich über auf die nun folgenden, vokalisch scharf zugespitzten Schimpfworte, während welcher La Flèche sicherlich das Zimmer betritt, denn seine Worte die er beiseite spricht, sind gleichsam an das Publikum gerichtet. Über dem letzten Teil dieser Stoßseufzer muß auch Harpagon

hereingekommen sein und La Flèches Sprechen wohl gehört, wenn auch nicht sinngemäß verstanden haben, wie sich aus seiner mißtrauischen Frage ergibt:

„tu murmures entre tes dents?"

Damit kommt die bewegte Szene für den Augenblick zu einer gewissen Ruhe, und das Interesse des Zuschauers wird auf den nunmehr entstehenden Konflikt Harpagon — La Flèche konzentriert. Der wütende, schimpfende Geizhals ist durch die als Antwort dienende Frage La Flèches

„Pourquoi me chassez-vous?"

gewissermaßen aus dem Konzept gebracht. (Es scheint, als habe Molière mit dieser Frage alle Lichter auf die Figur des Geizigen gesammelt, um so eine Art psychologischer Exposition in bühnenwirksamer Lebendigkeit geben zu können.)

Harpagon weiß keine bessere Antwort als zu schimpfen und wie verrückt zu drohen. Aber von neuem prallt die Anfrage des Dieners auf ihn:

„Qu'est-ce que je vous ai fait?"

Harpagons Erwiderung:

„Tu m'as fait que je veux que tu sortes."

ist in ihrer syntaktischen Unbeholfenheit gleichsam der Spiegel seines Seelenzustandes. Er ist von irgendetwas in Bann geschlagen, will aber davon nichts laut werden lassen. Vom psychologischen Standpunkt aus betrachtet und in Verbindung gebracht mit La Flèches vorangehender Frage, ist dieser verschrobene Satz vielleicht geeignet, uns eine Vorstellung von der Gestikulation der beiden Schauspieler zu gewähren, so daß wir von ungefähr die Regieführung rekonstruieren und die Situationskomik spüren können. Während der Diener aus der Niederung seiner Buckligkeit emporblickend unter halbem Zurückwerfen des Kopfes und drastischer Handbewegung dem Geizigen eine pfiffige Grimasse schneidet, brüllt Harpagon, indem er wahrscheinlich den La Flèche gegen die Tür hin zurückdrängt, zunächst: „tu m'as fait ..."

Er schreckt auf, stockt, überlegt, bricht ab und konzentriert sein Denken auf sich selbst: „que je veux ..."

Dann folgt nach kurzer Pause ein wütendes, unlogisches „que tu sortes".

Anscheinend war die Szene bisher in nichts über den Rahmen einer situationskomischen Posse hinausgewachsen. Halten wir aber

zum Vergleich die Plautinische Vorlage daneben, so bemerken wir deutliche Unterschiede und erkennen bei Molière eine eigenartige Vertiefung. (Wir haben hier nicht zu untersuchen, was Molière in „L'Avare" an Material aus Plautus herübergenommen hat, sondern müssen nur feststellen, wie Molière im Unterschied zu Plautus seine komischen Effekte verteilt, und auf welcher technischen oder psychologischen Grundlage diese Verschiedenheiten beruhen.) Wir zitieren deshalb die in Frage kommende Szene I, 1 der „Aulularia":

Euclio: Exi, inquam, age exi: exeundum hercle tibi hinc est foras,
Circumspectatrix cum oculis emissiciis.
Staphyla: Nam cur me miseram uerberas?
Euclio: Ut misera sis
Atque ut te dignam mala malam aetatem exigas.
Staphyla: Nam qua me nunc causa extrusisti ex aedibus?
Euclio: Tibi ego rationem reddam, stimulorum seges?
Illuc regredere ab ostio: illuc sis uide,
Ut incedit at scin quo modo tibi res se habet?
Si hercle hodie fustem cepero aut stimulum in manum,
Testudineum istum tibi ego grandibo gradum.
Staphyla: Utinam me diui adaxint ad suspendium
Potius quidem quam hoc pacto apud te seruiam.
Euclio: At ut scelesta sola secum murmurat.
Oculos hercle ego istos, improba, ecfodiam tibi,
Ne me obseruare possis, quid rerum geram.
Abscede etiam nunc, etiam nunc, etiam, — ohe,
Istic astato. si hercle tu ex istoc loco
Digitum transuorsum aut unguem latum excesseris
Aut si respexis, donicum ego te iussero,
Continuo hercle ego te dedam discipulam cruci.
Scelestiorem me hac anu certo scio
Vidisse nunquam, nimisque ego hanc metuo male,
Ne mi ex insidiis uerba imprudenti duit
Neu persentiscat, aurum ubist absconditum:
Quae in occipitio quoque habet oculos pessuma.
(Ausgabe Goetz-Scholl, Leipzig 1893.)

Plautus beginnt seine Komödie nach dem obligaten Prolog mit dieser Szene und liefert in ihr eine möglichst drastische, ein-

deutige Exposition der Haltung seines geizigen Euclio. Molière aber bereitet schon durch zwei Eingangsszenen den Zuschauer auf seinen Geizigen vor und vermag dadurch die Szene 3, über die drastische Exposition hinaus, auch für die psychologische Unterbauung seines Harpagon auszunutzen und bereits als laufende Handlung zu verwerten. Daher gelingt es ihm auch, die Plautinische Szene IV, 4 in seine Szene I, 3 noch mit hereinzunehmen. Er verdichtet das Spiel auf die Person des La Flèche. Dieser wird im Verlauf der Szene eine so bedeutsame Figur, daß Molière ihn dann im II. Akt als Aufklärer und im IV. Akt als Ursache der Entscheidung verwenden kann. Auch verschweißt der französische Dichter die Figur der Staphyla und des Strobilus in der Person des La Flèche und konzentriert so die diffusere und vor Wiederholungen possenhafter Effekte nicht zurückscheuende Komposition des Plautus. (Es bleibt zu erwägen, ob Dame Claude nicht ein dünner Rest der Staphyla ist.) Während Plautus die ganze Szene I, 1 vor der Haustür spielen und ganz ex abrupto (mit dem Zweck der Exposition und drastischen Possenwirkung) seinen Euclio auf die arme Staphyla schimpfend und drohend einhauen läßt, jagt Molière seinen Harpagon samt La Flèche von außen her bei offener Szene ins Zimmer hinein. Bei Molière ist also die Bewegungskurve reicher. Durch Szene 1 und 2 hat er die Spannung des Zuschauers auf Harpagon gelenkt, so daß das berserkerhafte Schimpfen und Drohen des Geizigen bei seinem erstmaligen Erscheinen auf der Bühne in dem Vorangegangenen gewissermaßen vorbereitet ist. Dazu kommt, daß der flüchtende La Flèche durch sein Hinken sofort einen starken situationskomischen Effekt erzielt, während die Tatsache des Fliehens selber aus dem bereits in Szene 1 und 2 angedeuteten Wesen Harpagons und seinem Schreien hinter der Szene durchaus plausibel erscheint. Die ganze Szene 3 ist ungemein lebendig, und die hastig herausgestoßenen A part-worte des Dieners bekräftigen mit ihrer Kennzeichnung des „maudit vieillard" das schon gewonnene Bild des besessenen Geizhalses. Diese Worte La Flèches sind aber außerdem der psychologische Angelpunkt für die nun weiter in Szene 3 folgenden Geschehnisse, wie wir gleich näher sehen werden. Plautus hingegen verwendet das Beiseitesprechen innerhalb der Szene 1 seiner „Aulularia", nur um die Erregung seines Euclio wachzuhalten und ihm neuen Stoff für seine Wutausbrüche zu liefern. Das plau-

tinische Beiseitesprechen hat also rein possenhafte Situationswirkung. Dies gilt auch für die gesamte Durchführung von I, 1 und IV, 4 der „Aulularia". Für Plautus' primitivere Dramaturgie handelt es sich eben nur darum, mit der komischen Figur eines wütenden Geizhalses Lachwirkungen zu erzielen. Er arbeitet eindeutig und ausgesprochen auf die mimisch betonte Drastik wirksamer Situationen hin und verzichtet völlig auf jede psychologische Unterbauung. Molière hingegen legt in erster Linie das seelische Fundament und läßt die Szene sich aus diesem psychologischen Fundament heraus entwickeln. Dann erst greift er zu der plautinischen Vorlage, erweitert und spielt sie an den geeigneten Stellen aus, immer dann, wenn genug psychologische Stützen geschaffen sind, um eine Possendrastik auch wirklich rational einleuchtend zu machen.

Besonders deutlich wird dieser Unterschied der komischen Temperamente zwischen Plautus und Molière, wenn wir die berühmte Episode aus „Aulularia" IV, 4 neben die entsprechende Stelle in „L'Avare" I, 3 halten:

Euclio: . . . Ostende huc manus
Strobilus: Em tibi, ostendi: eccas.
Euclio: Video. age ostende etiam tertiam
Strobilus: Laruae hunc atque intemperiae insaniaeque agitant senem.

Auch hier hat Plautus nur die possenhafte Wirkung dieses absurden Verlangens im Auge. Er will seinen Euclio in möglichst lächerlichem Lichte erscheinen lassen und seine Zuhörer durch den Blödsinn „ostende etiam tertiam", den ja Strobilus gleich mit dem „insaniae" herausstreicht, zum derben Lachen reizen. In keiner Weise ist Euclios widersinniges Verlangen etwa psychologisch begründet: erklärlich macht Plautus es durch die vorangehende, hastige, mimische Dynamik des wiederholten „pone". Nur die Fixierung des Euclio auf das Findenwollen des Geldes läßt die an sich sinnlose, im Zwange der Besessenheit gleichsam reflektorisch entstandene Gebärde und Aufforderung begreiflich erscheinen.

Auch Molière verwendet dieses Spiel mit den Händen. Aber ganz anders als Plautus führt er die Handlung bis zu dieser Episode hin. Er bringt sie nämlich erst, nachdem er den geizigen Wahnkomplex seines Harpagon durch die ergötzliche Militärpolizeijargonstelle zur Genüge aufgedeckt hat.

Harpagon hatte, wie wir gesehen haben, La Flèche in Ermangelung einer besseren Begründung einfach aufgefordert, das Zimmer zu verlassen. Worauf der Diener seelenruhig antwortet:

„Mon maître, votre fils, m'a donné l'ordre de l'attendre."

Aufgestört von diesem militärisch klingenden „Ordre de l'attendre" schlägt Harpagon, an „attendre" assoziiernd, los:

„Va-t'en l'attendre dans la rue, et ne sois point dans ma maison planté tout droit comme un piquet."

Möglicherweise dürfen wir auch in dem sonst familiären Ausdruck „planté comme un piquet", der zwar im allgemeinen Sprachgebrauch des XVII. Jahrhunderts nicht mehr sehr viel von seiner militärischen Herkunft verrät, in unserem Falle doch eine Erinnerung an den ursprünglichen Gebrauch erblicken. Denn nach der kurzen, gemäß der fixen Idee Harpagons naturnotwendigen und gleichsam reflexartig vorgebrachten Zwischenbemerkung:

„à observer ce qui se passe et faire ton profit de tout."

geht ein in ausgesprochen militärischen oder militärpolizeilichen[1]) Ausdrücken sich tummelndes Geschimpfe los:

„Je ne veux point avoir sans cesse devant moi un espion de mes affaires, un traître, dont les yeux maudits assiègent toutes mes actions."

Mit dem Wort „action" setzt eine neue Gedankenverbindung ein: aus der militärischen Bedeutung des Wortes „action" wechselt Harpagons wahnhaft belasteter Ausdruck hinüber in die übliche Bedeutung und damit zurück in die Welt seiner „affaires", auf sein Eigentum und vermischt sich mit dem dort lagernden manischen Komplex vom Bestohlenwerden.

. . . dévorent ce que je possède, et furettent de tous côtés . . ."

Mit „furetter" streift Harpagon aber schon wieder an seinen kriminalistischen Gedankenkreis, womit durch das „je possède" der Übergang zu dem „voler" gegeben ist:

„. . . pour voir s'il n'y a rien à voler."

---

[1]) Wir machen in unserer Analyse keinen Unterschied der Kategorie zwischen Militär und Polizei. Das XVII. Jahrhundert kannte ihn nicht. Siehe dazu die Register des La Grange und La Thorillère, wo die zwei Theaterpolizisten im Palais Royal in der Liste bald als „Gardes", bald als „Soldatz" figurieren. Auch der „Exempt" ist nur ein zum Gendarmeriedienst der „Prévôté de l'Hôtel" abkommandierter Kavallerieoffizier.

Mit deutlicher Ironie erwidert La Flèche dem Harpagon in gleichem Stil:

„Comment diantre voulez-vous qu'on fasse pour voler? Etes-vous un homme volable, quand vous renfermez toutes choses et faites sentinelle jour et nuit?"

Harpagon spürt diese Ironie und besinnt sich. Seine folgenden Worte sind zwar keine vernünftige Antwort auf La Flèches Frage, aber immerhin zeigt die Flucht ins Autoritäre ein gewisses Maß von Überlegung:

„Je veux renfermer ce que bon me semble, et faire sentinelle comme il me plaît."

Aber sofort verliert er sich wieder in die Bereiche seiner fixen Idee, denkt nur noch an Eigentum, Diebstahl und Polizei und äußert dies auch im entsprechenden Jargon:

„Ne voilà pas de mes mouchards qui prennent garde à ce qu'on fait?"

Nun ist er wieder ganz im Banne seines Wahnes. Er bezieht egozentrisch alles auf sich und sein Geld. Und aus der manischen Besessenheit folgt die panische Angst:

„Je tremble qu'il n'ait soupçonné quelque chose de mon argent."

Harpagon sagt diese Worte „à part". Das Beiseitesprechen hier wirkt vollkommen natürlich, weil es einem psychologischen Zweck dient. Der Geizige geht mit sich selber zu Rat und warnt gewissermaßen sein eigenes Ich vor La Flèche. Und nun benützt Molière die logische Sprunghaftigkeit seines Geizigen, die in dessen Manie gegründet ist, um die eigentliche Handlung der Szene ein Stück voranzubringen. So überraschend die folgende Frage Harpagons:

„Ne serois-tu point l'homme à aller faire courir le bruit que j'ai chez moi de l'argent caché?"

auch klingt: sie ist doch naturnotwendig in seinem Wahn begründet. Denn in seinem Denken tritt das assoziative Element immer dann besonders in Erscheinung, wenn das Manische in die Panik übergeht. Die ganze Frage Harpagons „ne serois-tu point l'homme ..." ist aus dem affektiven Bereich des Wortes: „soupçonner" assoziiert.

Der pfiffige La Flèche hakt sofort ein und stellt die Gegenfrage: „vous avez de l'argent caché?" Harpagon ist durch diese verfänglich-klare Frage aufgestört, mit der La Flèche sozusagen

ins Schwarze der Manie getroffen hat. Er fühlt sich bloßgestellt und sieht gerade das enthüllt, was er verschwiegen wissen wollte. Aus dem Konzept gebracht, schreit und schimpft er ein verlegenes:

„Non, coquin, je ne dis pas cela."

Er fühlt, daß er gegenüber der ruhigen Schlauheit eines La Flèche nicht vom Fleck kommt, spürt außerdem, daß er sich in sein eigenes Netz verhaspelt hat, und gerät in helle Wut: er kocht innerlich. Molière läßt ihn, à part, ein „j'enrage" hervorzischen. Und aus der Wut heraus, immer noch ganz im Bann seiner fixen Idee, formuliert er weiter:

„Je demande si malicieusement tu n'irois point faire courir le bruit que j'en ai."

Für den Wahnbereich des Geizigen ist der Inhalt dieser Frage bedeutsam, für das normale Denken eines La Flèche aber geradezu blödsinnig und verrückt. Wir spüren dies in La Flèches Antwort, die salopp und schnoddrig ist, gleich als nehme er den Geizigen nicht ernst, der ja ohnehin gar nicht sein Herr ist.

Darauf reagiert Harpagon mit doppelter Wut. Er ist zornig über die Unmöglichkeit, etwas aus dem Diener herauszubekommen, und wütend über die ironische Frechheit des La Flèche. Am Ende seiner Denkkräfte angelangt, flüchtet er, wie schon kurz zuvor, von neuem in die Sphäre der Autorität, nun aber mit dem Willen, diese handgreiflich zu beweisen.

Wir sehen hier, wie Molière die Possendrastik des Plautus abmildert. Während das Schlagen in der ersten Szene der „Aulularia", das aus Staphylas Worten „nam cur me miseram verberas?" ersichtlich ist, nur den Wert eines situationskomischen Effekts hat, bleibt es bei Molière zunächst nur bei der Drohung — denn Harpagon schlägt nicht zu, sondern „il lève la main pour lui donner un soufflet" — und diese Drohung ist außerdem ein letzter, psychologisch längst begründeter Ausweg der sinnlosen Wut Harpagons. Gerade diese Begründung fehlt aber bei Plautus.

Während also die plautinische Szene durchaus possenhaft gehalten ist, und den unmittelbar drastischen Effekt zum eigentlichen Zweck hat, bewegt sich die Molièresche Szene in einem farcenhaften Hin und Wider, Auf und Ab. Das bewertende Element der Ironie, das wir bereits feststellten, hebt mit Hilfe der psychologischen Unterbauung die ganze Episode in eine geistigere Sphäre

und schafft ein Problem, das eine seelische Rhythmisierung verlangt, deren die statische, auf den derben Lacheffekt bedachte Technik des Plautus enthoben ist.

Jetzt erst, nach dieser Unterbauung, folgt bei Molière die Szene mit den Händen, die ihm Szene IV, 4 der „Aulularia" liefert. Damit erreicht er eine Einheitlichkeit des psychologischen Aufbaus und eine Sicherheit farcenhafter Wirkung, die wir bei Plautus, der seine Effekte nach Belieben dem Publikum sozusagen hinstreut, vergeblich suchen.

Harpagon: Montre-moi tes mains.

La Flèche: Les voilà.

Harpagon: Les autres . . .

Bis hierhin folgt Molière seinem Vorbild. Während aber Plautus nunmehr sofort die „insaniae" des Geizigen ausspielt, stellt bei Molière La Flèche erst noch die überraschte Frage:

La Flèche: Les autres?

Worauf Harpagon ganz von seiner fixen Idee besessen beteuert:

Harpagon: Oui.

Jetzt erst merkt La Flèche die Narretei Harpagons und ironisiert sie, ähnlich wie er kurz zuvor das kriminalistische Wortregister Harpagons ironisch ausgenutzt hatte:

La Flèche: Les voilà.

Gerade dieses ironische Darüberstehen vergeistigt die Episode des „L'Avare" im Gegensatz zur entsprechenden Episode der „Aulularia", wo der Hauptakzent auf dem Lacheffekt liegt. Dort bringt Plautus, obwohl die Episode eigentlich mit der Verrückterklärung des Geizigen beendet ist, die gleiche Geschichte noch ein zweites Mal:

Euclio: Ostende huc manum dextram.

Strobilus: Em.

Euclio: Nunc laevam ostende!

Er übertreibt und übersteigert also, um nur ja den Effekt in seiner ganzen mimischen Breite auszunutzen. Molière hingegen führt die Episode fort und baut sie weiter aus. Auf die Hände folgen die Taschen (bei Plautus „inter tunicas"). Und er würzt das an sich schon komische Absuchen durch das ironische Katz- und Mausspiel La Flèches mit Harpagon um die Bedeutung des Satzes „La peste soit de l'avarice et des avaricieux" herum.

Die Komik der Szene resultiert also aus zwei Komponenten: aus einer mimisch-possenhaften und einer ironisch-burlesken. Gegen Schluß der Szene zu verebbt das Possenhafte zugunsten des Burlesken. Molière kehrt mit einer ironischen Wendung des La Flèche;

„Tenez, voilà encore une poche"

zurück in die Wahnsphäre des Harpagon und läßt den Geizigen auf diese Frage brüsk und reflexartig reagieren:

„Allons, rends-le-moi, sans te fouiller."

Der Dichter umspannt mit diesem einen Satz noch einmal die ganze Situation und fixiert seinen Harpagon endgültig in seiner Besessenheit. Die psychologische Haltung des Geizigen ist damit ein für allemal festgelegt. Dadurch, daß der Dichter das Wahnhafte schon hier in Szene I, 3 so deutlich betont, verbaut er von vornherein jede psychologische Dynamik, d. h. Charakterentwicklung Harpagons. Dieser ist und bleibt der Typus des Geizigen.

Doch dürfen wir etwas Wesentliches nicht übersehen, was mit der manischen Determinierung Harpagons zusammenhängt. Das Wahnhafte verleiht der Figur des Geizhalses, wie auch der Szene selbst, über das Farcenhafte hinaus einen leicht grotesken Anstrich. Von diesem grotesken Zwielicht bleibt der Schlußteil dieser Szene seit dem Spiel mit den Händen überschattet. Die Posse wird zur Farce vergeistigt durch das ironische Spiel La Flèches, die Farce aber bis nahe an die Groteske hin gehoben durch die schicksalhafte Unvernunft eines wahnbesessenen Menschen, dessen Handlungen der Realität gegenüber absurd wirken.

Auf dieser Höhe kann und darf der Dichter jedoch nicht verweilen. Er würde, abgesehen von einer unvermeidbaren Stagnation der Handlung, sein Publikum nur ermüden und sich selbst alle Möglichkeiten zu Lacheffekten verbauen. So schiebt Molière am Eingang der 4. Szene geschickt einen Monolog Harpagons ein, der auf der einen Seite die fixe Idee nochmals aufnimmt (nur zeigt sich der alte Geizhals hier, wo es ausschließlich um sein Geld geht, verflucht schlau), auf der anderen Seite aber auch ein Stück noch fehlender und sehr wichtiger Exposition liefert und so unmerklich überleitet zu der burlesken Ausfragerei der eigenen Kinder. Die Disproportion zwischen dem inquisitorischen Aufwand Harpagons und der nichtsahnenden Harmlosigkeit der Kinder wirkt

lächerlich, obwohl auch sie die Wahnvorstellungen des Geizigen aufzeigt, denn Harpagons Raisonnement ist wirklich allzu blöde.

Harpagon: Cela est étrange que mes propres enfants me trahissent et deviennent mes ennemis!

Cléante: Est-ce être votre ennemi que de dire que vous avez du bien?

Harpagon: Oui. De pareils discours et les dépenses que vous faites seront cause qu'un de ces jours on me viendra chez moi couper la gorge dans la pensée que je suis tout cousu de pistoles.

Im weiteren Verlauf dieser Szene zieht Molière abwechselnd burleske und groteske Register, aber beide begründet er immer wieder in der Geldbesessenheit des Geizigen, deren eine Komponente in den Wuchergeiz (burlesk) und deren andere in den Mißtrauens-, ja Verfolgungswahn (grotesk) einmündet.

Im Verlauf der Szene schaltet er die groteske Komponente wieder aus zugunsten einer echten burlesken Intrigue, die mit einem Male die ganze Handlung vorwärts treibt und den Knoten zu schürzen beginnt. Da diese Intrigue zentral die Handlung des ganzen Stückes bestimmt, wollen wir auch hier ein wenig verweilen.

Cléante spricht von Heirat. Anstatt nun darauf einzugehen oder sich zu entrüsten, horcht Harpagon mit einer geradezu abgefeimten Diplomatie (einer Kraft seines Mißtrauens!) seine eigenen Kinder aus und fährt plötzlich mit dem unerwarteten Entschluß dazwischen, selbst Mariane heiraten zu wollen. Die Zuschauer sind ebenso überrascht wie die nichtsahnenden Kinder. Wohl weiß der Zuschauer bereits, daß Cléante die Mariane zur Frau begehrt, aber er vermutet doch alles andere, als daß der Alte selber auf Freiersfüßen gehe. Andererseits wird offenbar, daß auch der Alte von Cléantes Rivalität nichts ahnt, obwohl Cléante die ganze Zeit schon von seinen Heiratsabsichten sprechen wollte, aber durch Harpagons mißtrauisches und egozentrisches Wesen daran verhindert wurde. Die Intriguenfabel des „L'Avare" entsteht also nicht durch ein einfaches Mißverständnis oder durch „Tücke des Objekts", wie etwa im „Etourdi" oder im „Dépit amoureux" und manchen anderen Stücken Molières, sondern ist begründet im Naturell der Hauptfigur. Die gleichen Voraussetzungen gelten auch für die weitere Verstrickung der Intrigue

um die Person der Elise und in der nächsten Szene 5 auch des Valère.

Harpagon ist vollkommen egozentrisch. Elise gegenüber äußert sich dies durch die tyrannische Forderung, Anselme zu heiraten. Dabei verfällt er aber infolge seines „Scheuklappendenkens" nicht auf den zunächstliegenden Gedanken, von Elise eine genauere Begründung ihrer Weigerung zu verlangen, wodurch die ganze Angelegenheit schnell aufgeklärt würde, sondern er erheischt einfach unbedingten Gehorsam, da er annimmt, daß Elise sich nur weigert, weil sie vor dem Alter des Freiers Anselme zurückschreckt.

So erfüllt von seinem eigenen Denken und Wollen, daß er die Andern gar nicht zu ihrem Wort kommen läßt, muß Harpagon sich immer mit falschen Voraussetzungen zufrieden geben.

Wir umreißen an dieser Stelle noch einmal die zwei psychisch zusammenhängenden Grundelemente von Harpagons Wesen: Geiz (Mißtrauen, Verfolgungswahn) und Egozentrik (Egoismus, Tyrannei). Außerhalb der Sphäre des Wahns ist Harpagon jedoch geradezu leichtgläubig und schwach (er teilt dies mit den meisten wahnhaft belasteten Figuren Molières). Wir sehen es an seinem Verhalten gegen Valère, der ihm geschickt und schmeichlerisch zum Munde redet und ihn dadurch völlig einlullt.

Es ist erstaunlich, welch tiefe psychologische Erkenntnisse Molière in der Figur seines Geizigen offenbart. Er baut sie mit einer wunderbaren mathematischen Sicherheit und rationalen Folgerichtigkeit auf: das seelische Bild ist lückenlos und dicht. Es ist einheitlich, ohne daß die bunten Brechungen im einzelnen fehlen. Er erreicht diese Einheitlichkeit durch eine Festlegung der Hauptfigur auf einem psychischen Generalnenner, der die Figur typisiert. So kann es für sie keine Entwicklung im Sinne einer Charakterdynamik mehr geben, sondern nur rhythmische Ausstrahlungen von ihrem festen Zentrum aus.

Wir werden aus der Analyse des großen Monologs IV, 8 noch weitere Mittel zur Stützung dieser Erkenntnis gewinnen. Zuvor wollen wir jedoch versuchen, uns über einige weitere komische Elemente im Verlaufe des „L'Avare" klar zu werden. (Es kann sich natürlich nur um das Herausgreifen einiger wichtiger, aber nicht aller komischen Elemente im Stück handeln.)

Kehren wir also zum Schluß der Szene I, 4 zurück.

Harpagon und Elise nehmen sich gegenseitig die Sätze vom Munde weg und werfen sie sich mit fast den gleichen Worten wieder zu. Einer ironisiert den andern, indem er das Ja des Einen durch sein eigenes Nein entwertet und aufhebt. Es handelt sich also zunächst nur um burleske Ironie.

Elise (*faisant une révérence*): „je ne veux point me marier, mon père, s'il vous plaît.

Harpagon (*contrefaisant la révérence*): et moi, ma petite fille, ma mie, je veux que vous vous mariiez, s'il vous plaît.

Dazu kommt aber noch ein rein possenhaftes Moment: die ständige mimische und lautliche Wiederholung einer und derselben Angelegenheit. Durch diese Wiederholung werden die beiden Menschen wechselweise langsam zu Automaten degradiert. Sie erhalten eine mechanische Bewegtheit, die besonders durch die gleichmäßige Rhythmisierung der Gebärden und Worte lächerlich wirkt. Neunmal schwingt der Rhythmus gleichmäßig hin und her, wie ein Pendel, dann setzt Molière mit „mais voyez quelle audace. . .“ plötzlich ab, reißt damit die beiden Figuren aus ihrer Automatik heraus und vermeidet so einen technischen und psychologischen Fehler. Denn an einem bestimmmten Punkt der Wiederholungsreihe würde der lächerliche Eindruck abgelöst von Langeweile, wenn die Objekte nicht bedeutsam genug sind; oder aber, wenn dies der Fall ist, von einem Grauen, da das Automatische sich dann bei zu langer Dauer zur Grimasse verzerrt.

Nach der eben erwähnten Unterbrechung nimmt Moliere das Wiederholungsspiel von neuem auf, aber nur noch als ein zweimaliges Echo des Voraufgegangenen, bis der eintretende Valère eine ganz neue Situation schafft.

Ein ähnliches Spiel treibt der Dichter in der folgenden Szene 5 mit dem viermal kurz hintereinander wiederholten „sans dot“. Die Automatik von Szene 4 hatte ihre seelische Begründung in der Egozentrik des Alten. In Szene 5 ist sie im Geiz begründet. Sehen wir nämlich genauer zu, so erkennen wir, daß dieses „sans dot“ von Harpagon gegen die normalen Überlegungen des Valère nur deshalb ausgespielt wird, weil er sich im Banne seines Geizes befindet. Valère erkennt diese fixe Idee klar (da vom Gelde die Rede und Harpagons „Kassettenkomplex“ angerührt war, gewinnt Molière ein psychologisch begründetes Mittel, um Harpagon für kurze Zeit von der Szene zu bannen und Valère und Elise zur not-

wendigen Schürzung der Intrigue allein zu lassen) und spricht seine psychologischen Einsichten offen vor Elise aus:

„. . . il y a de certains esprits qu'il ne faut prendre qu'en biaisant, des tempéraments ennemis de toute résistance, des naturels rétifs que la vérité fait cabrer, qui toujours se roidissent contre le droit chemin de la raison, et qu'on ne mène qu'en tournant où l'on veut les conduire . . ."

Diese tiefen psychologischen Erkenntnisse setzt er auch gleich darauf in die Tat um und betrügt den Alten. Unmittelbar nachher spielt Valère, um Harpagon so recht vertrauensselig zu stimmen, noch einmal das Leitmotiv „sans dot" aus und bestärkt Harpagon so in dem Glauben an die Vernünftigkeit seiner eigenen Ansicht. Die Szene selbst wird durch dieses Echo = „sans dot" ausgerundet und abgeschlossen. Durch die augenfällige Ironie dieses Echos wird also am Schlusse des ersten Aktes zusammenfassend dargetan, daß der Geizwahn Harpagons das Agens der ganzen Komödie ist.

Im II. Akt, 2. Szene stehen sich überraschend Harpagon und Cléante als Gläubiger und Schuldner gegenüber.

Hier gilt es zunächst einem Vorurteil zu begegnen, das durch keinen Geringeren als Goethe in die Diskussion geworfen und vielfach maßgebend geworden ist.

Goethe sagt am 12. V. 1825 im Gespräch zu Eckermann (zitiert nach der Weimarer Ausgabe): „Sein Geiziger, wo das Laster zwischen Vater und Sohn alle Pietät aufhebt, ist besonders groß und in hohem Sinn tragisch. Wenn man aber in einer deutschen Bearbeitung aus dem Sohn einen Verwandten macht, so wird es schwach und will nicht viel mehr heißen. Man fürchtet, das Laster in seiner wahren Natur erscheinen zu sehen, allein was wird es da, und was ist denn überall tragisch wirksam als das Unerträgliche."

Wir wollen ganz absehen von dem letzten Satz, der in dieser Wiedergabe durch Eckermann völlig unverständlich bleibt. Halten wir uns nur an das Vater-Sohn-Problem, das Goethe als das eigentlich tragische Motiv am „L'Avare" hervorhebt.

Aus historischen Gründen dürfte es mehr als zweifelhaft sein, daß Molière in der besagten Szene diese tragische Problematik darstellen wollte; wie wir sehen werden, hat er sogar das Peinliche der Begegnung von Vater und Sohn nach Möglichkeit vermieden. Auch sind Intriguen von Kindern auf Kosten der Eltern und von Eltern auf Kosten der Kinder ein uraltes Komödienthema. Es mag ja sein, wiewohl wir für eine derartige philosophische Deduktion keine rechte Handhabe besitzen, daß Molière als Gassendischüler und empiristischer Epikuräer einer weltanschaulichen Überzeugung Ausdruck verlieh, wenn er ein Vorrecht der Jugend gegenüber dem Alter und die freie Natürlichkeit des Liebestriebs gegen alle Erziehungsmaximen betonte, wie z. B. in „L'Ecole des femmes". Er selbst schweigt sich darüber aus, obgleich er in der „Critique de l'école des femmes" Gelegenheit genug gehabt hätte, eine etwa vorhandene philosophisch-weltanschauliche Absicht auszusprechen. Viel naheliegender und historisch-wahrscheinlicher ist die Annahme, daß Molière gleich dem Cyrano de Bergerac („Le Pédant joué") und dem Boisrobert („La belle Plaideuse"), der ihm gerade für die uns interessierende Szene vielleicht als Anreger gedient hat, das Motiv des Generationsunterschiedes einfach als einen brauchbaren Komödienkonflikt verwertete, ohne sich auf eine tiefere weltanschauliche Hintergründung überhaupt zu besinnen. Denn hätte Molière wirklich das Vater-Sohn-Problem mit tragischer Betonung auf der Bühne darstellen wollen, so hätte er es wohl kaum derart im Skizzenhaften belassen und in eine so farcenhafte Schimpforgie hineingebaut. Außerdem hätte es sich die feindliche Kritik und die ganze Antitartufemeute um 1668 nicht nehmen lassen, mit gespreizten Fingern auf diese „Pietätlosigkeit" hinzuweisen, wenn sie gemerkt oder gefühlt hätte, daß Molière es wagte, im Generationsunterschied überhaupt ein Problem zu sehen und es in so unehrerbietiger Form darzustellen. Aber vergeblich würden wir in den Traktaten, Briefen usw., zwischen 1668—1700 etwa, nach einem derartigen Vorwurf suchen. Kein Zeitgenosse Molières hat den „L'Avare" für etwas anderes genommen, als für eine Farce.

Aber noch von einer anderen Ebene aus vermögen wir Goethes Ansicht entgegenzutreten. Rudolf Kassner wies vor kurzem in außerordentlich fesselnder Weise darauf hin, daß Goethe überhaupt als erster Europäer die Tragik des Problems Vater-

Sohn, in weiterem Sinne also das Problem des Generationsunterschiedes, empfunden, und daß erst Kierkegaard — in den Fußtapfen der Romantik — ihm seine schärfste Pointierung gegeben habe. Vielleicht geht Kassner zu weit und mythologisiert zugunsten Goethes. Denn schon vor Goethe, oder zum mindesten doch zu gleicher Zeit mit ihm, um 1770 etwa, schrieb Bellman in „Fredmans Epistlar" seine lästerlichen Flüche gegen den Vater. Das Problem wurde mit dem Augenblick dringend und bedrängend, als Rousseau 1762 im „Emile" die Forderung verfocht, das autoritäre Moment in der Erziehung zurücktreten zu lassen vor der humanitären Rücksichtnahme auf das zu erziehende Kind. Die Lockerung der Autorität, dieses Symbol Rousseauscher Aufklärung, mußte naturgemäß die Stellung des Sohnes zum Vater problematisch gestalten (Sturm und Drang). Im XVII. Jahrhundert kann aber noch gar keine Rede davon sein, daß die Autorität auch nur irgendwie in Frage gestellt worden wäre. In dieser Auffassung macht auch Molière keine Ausnahme. Die gesamte französische Literatur und Philosophie bis zu Rousseau liefert meines Wissens keinen einzigen Anhaltspunkt, daß das Autoritätsproblem, in engerem Sinne das Vater-Sohn-Problem, in seiner psychologisch-philosophischen Tiefe überhaupt gefühlt oder gar tragisch gestaltet worden wäre. (Es sei nebenbei bemerkt, daß auch in der älteren italienischen Literatur eine Auflehnung des Sohnes gegen den Vater nur ein einziges Mal zu finden ist, in einigen Sonetten des Cecco Angiolieri von 1300. Aber auch hier fehlt bei aller Leidenschaftlichkeit des persönlichen Hasses die Vertiefung zum Problem. Auch das Oedipus- und das Learmotiv gehören nicht hierher, weil sie die Problematik einseitig auf den Vater verlegen.)

Nach diesem notwendigen Exkurs wollen wir versuchen, die komischen Faktoren der Szene II, 2 herauszuarbeiten. Wir sagten bereits, daß Molière vielleicht durch Boisroberts Stück „La belle Plaideuse" zu dieser Szene angeregt worden ist. Eine kurze Gegenüberstellung der beiden Szenen dürfte darum für unsere analytischen Ziele von Nutzen sein.

Wir erfahren aus den „Historiettes" des Tallemant des Réaux, daß der Präsident de Bercy und sein Sohn die Originalvorbilder Boisroberts gewesen seien:

„Boisrobert voulut faire une comédie qu'il appela „Le Père avaricieux" (in Buchform ist dann der Titel „La belle Plaideuse");

en quelques endroits c'étoit le feu président de Bercy et son fils ... qui a été autrefois débauché, et qui maintenant est plus avare que son père ... Là entroit la rencontre du président de Bercy chez un notaire avec son fils, qui cherchait de l'argent à gros intérêts. Le père lui cria: „Ah! débauché, c'est toi!“ — „Ah! vieux usurier, c'est vous!“ dit le fils.

Und in „La belle Plaideuse“ stellt I, 8 der Notar Barquet unerwartet den Vater Amidor dem Sohn Ergaste gegenüber:

Ergaste: ... Quoi, c'est à celui qui fait le prêt?
Barquet: ... Oui monsieur.
Amidor: ... Quoi? c'est là ce payeur d'intérêt?
Quoi? c'est donc toi, méchant filou, traine-potence,
C'est en vain que ton oeil évite ma présence:
Je t'ai vu.
Ergaste: ... Qui doit être enfin le plus honteux,
Mon père, et qui paroît le plus sot de nous deux?
Filipin: (*Diener Ergaste's*) Nous voilà bien chanceux!
Barquet: La bizarre aventure!
Ergaste: Quoi? Jusques à son sang étendre son usure?
Barquet: Laissons-les.

Diese Szene Boisroberts ist also ein ziemlich getreues Abbild des von Tallemant geschilderten Vorgangs. Aber gerade dieser Naturalismus zerstört die komische Wirkung und läßt kein Lachen aufkommen. Die brutale Gegenüberstellung und rohe Betonung des Gegensatzes vom wuchernden Vater und kreditbedürftigen Sohn verjagen die lachfreudige Stimmung. Die unmittelbare Naturalistik der Darstellung wirkt nur peinlich.

Auch bei Molière ist zunächst alles auf die plötzliche Überraschung gestellt. Aber er hatte den Zuschauer oder Leser durch die vorangehende farcenhafte Szene II, 1 zwischen Cléante und La Flèche bereits ahnen lassen, daß ein Wucherer besonderen Schlages sein Geschäft zu machen beabsichtigt. Auch läßt der Dichter durch die Eingangsepisode der 2. Szene durchscheinen, wer dieser Wucherer sein wird. Denn Maître Simon und Harpagon unterhalten sich dort nur allzu berufsmäßig. Der Agent Simon freut sich über die kommende Courtage, schildert mit genrehafter Breite die „Sicherheiten“ seines Klienten, und Harpagon verfällt in seiner ahnungslosen Freude geradezu ins Salbungsvolle:

„ . . . La charité, Maître Simon, nous oblige à faire plaisir aux personnes lorsque nous le pouvons."

Mit spitzbübischer Ironie antwortet Simon verständnisinnig: „Cela s'entend."

Der ganze Ton des Szenenanfangs ist von Molière auf burleske Ironie abgestimmt, die sich dem Zuschauer mitteilt. So trifft der Moment der Gegenüberstellung und Entdeckung wohl die beiden Spielträger Harpagon und Cléante, aber nicht mehr den Zuschauer unvorbereitet. Molière legt also nicht wie Boisrobert den Hauptakzent der komischen Wirkung auf die Konfrontation selbst, sondern auf ihre bühnenmäßige Ausgestaltung. Zeichnen wir die Phasen dieser Ausgestaltung nach!

1. Harpagon: „Comment! pendard, c'est toi qui t'abandonnes à ces coupables extrémités!

Cléante: Comment! mon père, c'est vous qui vous portez à ces honteuses actions!

(*Maître Simon et La Flèche sortent.*)

Zunächst erleben wir also die gegenseitige Entdeckung des Vaters und des Sohnes, ohne daß diese selbst eine besondere komische Betonung erhält. Aber die Wirkung auf den Zuschauer, dessen Spannung sich nun löst, ist durchaus heiterkeiterregend. Die an sich doch brutale Tatsache, daß sich hier Vater und Sohn gegenüberstehen, ist dem Zuschauer ganz nebensächlich und geht, ohne irgendeine problematische Bedeutung zu gewinnen, völlig unter in seiner ironischen Lachfreude über die spaßhafte Szene. Übrigens spielt Molière hier auch nur ein einziges Mal durch ein kurzes „mon père" auf die Blutsverwandtschaft an, hebt dann aber ganz davon ab zugunsten einer wechselweisen Schimpforgie zweier edler Seelen[1]).

---

[1]) Es ist nicht unwichtig darauf hinzuweisen, daß Molière erst gegen Ende der Szene wieder an die Beziehung Vater-Sohn denkt. Hier zieht Harpagon eine Art Schlußfolgerung für die Erziehung seines Sohnes „ce m'est un avis de tenir l'oeil sur toutes ses actions", aber er tut dies ohne die geringste tragische Betonung, die nach dem vergnüglichen Vordersatz „je ne suis pas fâché de cette aventure" auch keine Berechtigung hätte. Diese triviale Erziehungsmaxime Harpagons ist wirklich kein Fundament für die Aufstellung eines Problems! Wohl heißt es vorher einmal in einer Äußerung Harpagons: „. . . de faire une honteuse dissipation du bien que tes parents

2. Harpagon: „C'est toi qui te veux ruiner par des emprunts si condamnables!

Cléante: „C'est vous qui cherchez à vous enrichir par des usures si criminelles!"

Die überraschende Entdeckung wirkt sich jetzt weiter bei den zwei Menschen aus, und das Schimpfen geht fast unmerklich über in Ausdrücke ironischer Entrüstung.

3. Harpagon: „Oses-tu bien, après cela, paraître devant moi?

Cléante: „Osez-vous bien, après cela, vous présenter aux yeux du monde?"

Diese ironische Überlegenheit macht sich bald wieder in derberen Anwürfen Luft.

4. Harpagon: „N'as-tu point de honte ...

Cléante: „Ne rougissez-vous point ...

Wir erkennen, daß der eigentlich komische Effekt in dem Wiederholungsspiel liegt, dem wir in ähnlicher Form schon in I, 4 bei Harpagon und Elise begegnet sind. Es fehlt auch nicht der Tonfall burlesker Ironie, nur hat der Zuschauer noch stärker als in I, 4 den Eindruck marionettenhafter Automatik. Während diese in Szene I, 4, wie wir gezeigt haben, ihre Ursache in Harpagons Egozentrik hatte, ist hier die zweite Komponente in Harpagons Wesen, der Geiz und die Geldsucht, die Basis. Aber durch das Schimpfen verschiebt Molière nach und nach den Akzent vom Ironischen weg ins rein Possenhafte. Diese komische Akzentgebung entspricht ganz der Stellung unserer Szene innerhalb der Gesamthandlung des „L'Avare". Szene I, 4 diente der Exposition und der Schürzung der Intrigue, II, 2 aber bleibt farcenhaftes Intermezzo und illustriert von neuem als lebhaft bewegte Episode den Geiz des Alten. Wie alle nun folgenden Szenen — von wenigen Ausnahmen abgesehen — hat sie die Figur des Harpagon zum Mittelpunkt. Es kommt Molière aber nicht darauf an, seinen Harpagon im Sinne einer tragischen Persönlichkeit als Charakter zu zeichnen und ihn in dynamischer Steigerung auf irgendeine tragische Katastrophe hin zu entwickeln. Er stellt

---

t'ont amassé avec tant de sueur?" Aber der Plural „tes parents" verschiebt ja gerade den Konflikt in eine neutralere verwandtschaftliche Sphäre. Auch dies ist nur ein Element mehr zur Stützung unserer Ansicht, daß Molière nicht im Entferntesten das Vater-Sohn Problem im tragischen Sinne Goethes hat darstellen wollen.

diesen Geizhals, dessen typische Allgemeingültigkeit er psychologisch auf das Erstaunlichste vertieft, in den Mittelpunkt und macht sich die Komik dieses Typus zum eigentlichen Problem, indem er ihre Wirkungen in verschiedenen Situationen, die durch eine leichte Intriguenfabel verbunden sind, aufzeigt. Er gibt also, wenn wir so sagen dürfen, rhythmische Paraphrasierungen über das gleiche Grundthema. Diese Paraphrasierungen sind bald possenhaft, bald burlesk, bald farcenhaft. Und noch mehr: schon bei Szene I, 4 konnten wir uns eines leicht grotesken Eindrucks nicht erwehren. Die eigentlich groteske Wirkungsmöglichkeit, die ein solcher wahnbehafteter Typus wie Harpagon besitzt, spart sich Molière aber zu einem Höhepunkt auf, den er erst am Ende des vierten Aktes, im großen Monolog des Harpagon, erreicht. Dort zieht er alle Register seiner psychologischen Erkenntnisse und läßt mit einer mathematischen Sicherheit des Griffs und in konzentrischer Beleuchtung die grotesken Tiefen seiner Figur zum Durchbruch kommen und auf der Bühne in Erscheinung treten.

Auch bei der Analyse dieses Monologs wählen wir zur besseren Erkenntnis die Methode des Vergleichs. Wir greifen zu der Szene, die ihm als Vorbild gedient hat, zu Plautus „Aulularia" IV, 9 (Vers 713—726). Wir gewinnen dadurch nicht nur einen Einblick in die Verschiedenheit der komischen Temperamente des römischen und des französischen Dichters (wie bei der Gegenüberstellung von „Aulularia" I, 1 und IV, 4 mit „L'Avare" I, 3), sondern erkennen vielleicht noch klarer die Grundlagen der komischen Schöpferkraft Molières. Wir zitieren beide Szenen:

Plautus „Aulularia" IV, 9 (Vers 713—726).

Euclio:

Perii, interii, occidi. quo curram? quo non curram? tene, tene.
quem? quis?
Nescio, nil video, caecus eo atque equidem quo eam aut ubi sim
aut qui sim.
Nequeo cum animo certum investigare: obsecro vos ego, mi auxilio,
Oro obtestor, sitis et hominem demonstretis quis eam abstulerit.
Quid ais tu? tibi credere certumst: nam esse bonum e voltu
cognosco.
Quid est? quid ridetis? novi omnes: scio fures esse hic complures,
Qui vestitu et creta occultant sese atque sedent quasi sint frugi.

Em, nemo habet horum? occidisti. dic igitur, quis habet? nescis?
Heu me misere miserum: perii: male perditus pessume ornatus eo.
Tantum gemiti et mali maestitiaeque hic dies mi optulit, famem
et pauperiem:
Perditissumus ego sum omnium in terra. nam quid mi opust vita?
tantum auri.
Perdidi quod custodivi sedulo. egomet me defraudavi,
Animumque meum geniumque meum: nunc eo alii laetificantur
Meo malo et damno: pati nequeo.

Molière „L'Avare" IV, 7.

Harpagon (criant au voleur dès le jardin):

„Au voleur! au voleur! à l'assassin! au meurtrier! Justice, juste ciel! je suis perdu, je suis assassiné; on m'a coupé la gorge: on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce être? Qu'est-il devenu? Où est-il? Où se cache-t-il? Que ferai-je pour le trouver? Où courir? Où ne pas courir? N'est-il point là? N'est-il point ici? Qui est-ce? arrête. (*à lui même, se prenant par le bras.*) Rends-moi mon argent, coquin! ... Ah! c'est moi! Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, et ce que je fais. Hélas! mon pauvre argent! mon cher ami! on m'a privé de toi; et, puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde. Sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en est fait; je n'en puis plus; je me meurs; je suis mort; je suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris? Euh! que dites-vous? Ce n'est personne. Il faut, qui que ce soit qui ait fait le coup, qu'avec beaucoup de soin on ait épié l'heure; et l'on a justement choisi le temps que je parlois à mon traître de fils. Sortons. Je veux aller querir la justice, et faire donner la question à toute ma maison; à servantes, à valets, à fils, à fille, et à moi aussi. Que de gens assemblés! Je ne jette mes regards sur personne qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Eh! de quoi est-ce qu'on parle là? de celui qui m'a dérobé? Quel bruit fait-on là-haut? Est-ce mon voleur qui y est? De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché là parmi vous? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part sans doute au vol que l'on m'a fait. Allons vite,

des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences, et des bourreaux. Je veux faire pendre tout le monde; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après."

Bei Plautus fängt der Geizhals Euclio erst bei seinem Erscheinen auf der Bühne selbst zu schreien an. Seine Erregung ist mimisch äußerst bewegt, aber in einer Art kreisender Statik. Bei Molière schreit Harpagon, dem Publikum noch unsichtbar, aus dem Garten im Laufen herein. Die Erregung Harpagons ist ebenfalls mimisch äußerst bewegt, aber in einer Art zentripetaler Dynamik. Wir dürfen nicht verkennen, daß Molière dadurch die Szene viel lebendiger macht und die Spannung erhöht.

Sehen wir genau zu, so entdecken wir, daß der Wortklang von Harpagons Schrei hinter der Szene fast gleich vokalisiert ist und auf ähnlichen Liquidakonsonanten schwingt wie bei I, 3 „hors d'ici tout a l'heure".

Dieser Schrei setzt an mit einen langgezogenen o, das durchhält und die vier folgenden Zwischenvokale überhallt bis es sich ausbrüllt in dem heulenden Umlaut des „eu". Fast ebenso, nur noch intensiver, ist der Schrei IV, 8 vokalisiert:

„au voleur! au voleur!"

Anhebend mit einem volltonigen o, übergleitend auf ein andres, nebentoniges o, setzt sich der Schrei auf der zweiten, volltonigen Silbe von voleur fest. Die folgende Wiederholung verstärkt und verdichtet echoartig diese Wirkung. Aus Gründen vokalischer Bewegtheit einerseits wie aus klangpsychologischen Gründen andererseits muß die Dumpfheit der o- und ö-Laute mit dem Näherkommen Harpagons übergehen in eine gellendere Vokalisierung, die den Ausdruck des Entsetzens und Erschreckens, der bei Molière immer „euh" (z. B. in I, 4 sogar zweimal) ist, ablöst durch den Ausdruck schmerzhafter Wut. Dies erreicht Molière durch die drei nebentonigen a und das schrille „in" von

„à l'assassin".

Das folgende „au meurtrier" faßt beides, das Entsetzen und die schmerzvolle Wut, klanglich noch einmal zusammen. Das „ier" von „meurtrier" zetert wie wild geworden. Und mit dem scharfen, spitzig schrillen, deutlich die irrsinnige Aufregung Harpagons bekundenden

„justice"

stürzt der Alte fassungslos auf die Bühne und sprudelt nun in zerhackten Wortkaskaden seine Verzweiflung monologisch aus.

Diese ganze vokalische Bewegtheit fehlt bei Plautus. Der kreisenden Statik seines Bewegungsapparats entsprechend bedient der römische Dichter sich für den Verzweiflungsschrei seines Euclio (wie Molière erst bei „justice", wenn Hapargon ins Zimmer tritt) fast ausschließlich der spitzen Schärfe von sieben i:

„Perii, interii, occidi".

Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß das prosodische Sprechen des lateinischen Schauspielers das einzige o hineinverschleift in das letzte i von „interii", es vielleicht sogar elidiert, so daß die drei Worte, von der ersten, unwichtigen Ansatzsilbe abgesehen, auf dem einen Vokal i rotieren.

Molière verwendet diese drei Worte nicht klangphysiologisch, sondern überträgt sie gemäß ihrem psychologischen Inhalt. Er opfert die unerhörte statische Dichte und klangliche Fülle der drei Worte des Plautus ihrem Inhalt zuliebe auf, da er die Verzweiflung seines Harpagon in klanglicher und mimischer Dynamik bereits vorweg genommen hat, und verwendet den Wortinhalt in rationalisierender Ausdeutung, um den Seelenzustand seines Geizigen psychologisch zu kennzeichnen. Während die inhaltliche Bedeutung der Worte bei Plautus gleichsam aufgefressen wird von den klanglichen Schwall und so die leichte Steigerung vom passivischen „perii und interii" zu dem medialen „occidi" fast bedeutungslos erscheint, zumal wenn gesprochen, so nützt Molière sie in stufenweiser, psychologisch überaus treffender Sinngebung aus:

„je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge".

So vertieft Molière diese Ausbrüche, indem er sie in unmittelbare Beziehung setzt zu dem wahnhaften Komplex des Geizigen: zur Verfolgungsmanie, die sofort auf das Eigentum zurückdenkt.

„on m'a dérobé mon argent!".

Hier erreicht Molière eine weit über das Farcenhafte hinausgehende Wirkung.

Vom Zuschauer aus besehen, besteht zwischen dem Inhalt des Satzes „on m'a coupé la gorge" und dem realen Ereignis, dem Diebstahl, eine übermäßige Disproportion; andererseits erkennt der Zuschauer, daß der Inhalt des besagten Satzes ein echter Ausdruck der wahnhaften Binnenlogik Harpagons ist. Im Lichte normaler Vernunft erscheint Harpagons Reden als absurd; im Lichte des

manischen Denkens des Harpagon ist es von grausamer Wahrheit. Der Zuschauer spürt, daß diese eben geschilderte Antinomie, gerade weil sie im Manischen begründet ist, etwas Schicksalhaftes an sich hat und nicht gelöst werden kann. Dazu kommt, daß der barhäuptige Harpagon[1]) durch sein glaubhaftes Entsetzen, seine wahrhaftige Verzweiflung, seine hemmungslose Panik einen ausgesprochen furchtbaren, wenn nicht gar grauenerregenden Eindruck macht. Diese beiden Elemente vereinigen sich im Bewußtsein des Zuschauers zu einer Mischung von Ironie und angstvollem Grauen: das Bild des Harpagon ist grotesk geworden.

Es dürfte unverkennbar sein, daß Molière diese Wirkung nur durch die psychologische Vertiefung und Vergeistigung erzielt. Halten wir die Technik des Plautus dagegen, so müssen wir feststellen, daß er diese groteske Wirkung nicht erreicht, ja vielleicht auch gar nicht beabsichtigt. Da er seinen Euclio in der Verzweiflung zuerst nur wild schreien und dann ebenso besessen im Kreise herumrasen läßt und dabei nirgendwo die logische Sinnlosigkeit des Vorgangs aufzeigt, womit er dem Zuschauer erspart, sich über die seelischen Triebkräfte Rechenschaft ablegen zu müssen, so ergibt sich aus dem Gemisch von Geschrei und Gestikulation, diesen ungeistigen, rein motorischen Triebkräften, nur der Effekt einer Posse.

Im Fortgang des Monologs begegnen wir immer wieder diesem Unterschied der Auffassung und Darstellung zwischen Plautus und Molière. Dieser besitzt vielleicht nicht ganz die Fähigkeit des Plautus, einen Seelenzustand durch Mimik und Tonfülle allein zu versinnlichen. Im Gegensatz zu der unmittelbaren, primitiven Technik des Dichters der „Aulularia" unterbaut er sogar seine sparsam ausgespielten mimischen oder vokalischen Effekte fast immer psychologisch, und die drastische Geste ist bei seinen Figuren — mit wenigen Ausnahmen — nur die in Aktion umgesetzte Überlegung. Dadurch vermag er es aber auch, die Handlung bis auf die Spitze vorzutreiben, so weit eben, als es das psychische Ausmaß seiner Bühnenfigur hergibt. Plautus hingegen versammelt seine Effekte aufs Mimische und kann sich nur soweit vorwagen, als die Mimik für den Zuschauer erträglich ist. Jenseits dieser schwer

[1]) Im XVII. Jahrhundert ist die Barhäuptigkeit eines Mannes im Zimmer durchaus ungehörig und Ausdruck einer gestörten Konvention. Eine Ausnahme macht die Dienerschaft u. Ä.

definierbaren Grenze wirkt sie übersteigert und auf die Dauer abgeschmackt. Darum läßt Plautus seinen Euclio in drei knappen Versen durch alle Register der Verzweiflung tollen, muß ihm aber kurz darauf schon einen Gegenspieler stellen: das Publikum.

(Diese Aufhebung jeder Trennungslinie zwischen Bühne und Publikum bedeutet eine Verstärkung der possenhaften Drastik; sie ist übrigens ein beliebtes Requisit und Aushilfsmittel der antiken, mittelalterlichen und Renaissancekomödie. Das illusionsfreudigere Publikum jener Zeiten, das sich mit dem szenischen Vorgang geradezu vereinheitete, empfand dieses Apostrophiertwerden als besonderen komischen Effekt.)

Molière hingegen hält die durch „on m'a coupé la gorge" entstandene groteske Stimmung fest und steigert sie noch.

Die Verzweiflung Harpagons faßt nur den einen Gedanken an den Dieb. Im Banne dieses Gedankens tobt, springt, fuchtelt, rast, wirbelt dieser Geizige auf der Bühne umher, jeden seiner herausgestoßenen Sätze und Satzteile mit einer entsprechenden Bewegung und Gebärde begleitend. Alles geschieht ruckhaft, gleichsam mechanisch. Denn der ganze Leib des Geizigen ist ebenso wie sein ganzes Denken getrieben von der Schwungkraft seines Komplexes. Ruckhaft ist die Sprache, ruckhaft, wenn wir uns die Mimik auf der Bühne vergegenwärtigen, sind auch die Gebärden, ruckhaft und sprunghaft sind auch die Bewußtseinsvorgänge. Man beobachte die automatenhafte Syntax der kleinen Sätze, man achte auf die zumeist einsilbigen Worte, die wie Stromschnellen einherstürzen, man beobachte die Wirkung des „où courir? où ne pas courir?" an dieser Stelle! Während Plautus aus Gründen der mimischen Zusammendrängung sein „quo curram. quo non curram" unmittelbar hinter die drei Worte am Anfang setzt, wobei wir uns eine ganze Stufenleiter von possenhafter Gebärdensprache vorstellen müssen, wirkt die Unsinnigkeit der Frage bei Molière an der Stelle, wo sie bei ihm steht, als psychologisch einleuchtendes Ergebnis der ratlosen Verzweiflung des Geizigen. Sie hat längst nicht die unmittelbar drastische Wirkung wie bei Plautus, weil Molière das rein triebhafte Herumfuchteln durch eine psychologische Rhythmik ersetzt. Er benützt dies „où courir? où ne pas courir?" nur als Mittel zur Darstellung der Panik Harpagons.

Es ist wunderbar zu verfolgen, wie scharf Molière die psychologische Grenzlinie, die ihm durch das seelische Ausmaß seiner

Bühnenfigur gegeben war, einzuhalten verstand. Denn ein Ton mehr, eine Steigerung, eine Gebärde zu viel, eine Lücke im psychologischen Aufbau, und die Szene würde übersteigert und unwahr im Rahmen dieser Figur wirken.

Der Dichter verläßt nun zunächst ganz die Plautinische Vorlage und steuert seinen Geizigen in ein ungemein glaubhaftes „Außersichsein", dessen Wirkung auf den Zuschauer überzeugend grotesk ist:

Harpagon: ... Arrête! Rends-moi mon argent, coquin! ...
(*il se prend lui-même par le bras*).

Der körperliche Schmerz im Augenblick, da er sich selbst am Arm packt, bringt Harpagon wieder zu sich:

„Ah! c'est moi!"

Jetzt erkennt er seine Geistesverwirrung und lamentiert darüber. Auf den panischen Ausbruch folgt die manische Niedergeschlagenheit. Diese Klage ist im Wesentlichen aus den plautinischen Versen 721—24 der „Aulularia" zusammengesetzt. Plautus läßt dort seinen Euclio nach dem anfänglichen mimischen und klanglichen Überschwang in immer tiefere Weinerlichkeit versinken und erlaubt ihm am Ende des Monologs nur noch ein Zähneknirschen neidischer Wut:

725: „nunc eo alii laetificantur
Meo malo et damno."

Und Euclio klappt in lächerlicher Haltlosigkeit zusammen:

„pati nequeo"

Molière hingegen benützt diese Klage und Selbsterniedrigung schon in der Mitte seiner Monologszene, um die Besessenheit des Anfangs verklingen zu lassen und so die Möglichkeit für eine neue Steigerung zu schaffen. Wiederum stoßen wir, wenn auch in gemilderter Form, auf ein „Außersichsein", das mit

„Euh! que dites-vous? Ce n'est personne"

von neuem zur Selbstbesinnung führt.

Nun beginnt Harpagon, immer noch depressiv, aber seiner selbst ganz mächtig, über Zeit und Möglichkeit des Diebstahls einige ganz logische und vernünftige Erwägungen anzustellen. Diese führen zu dem Entschluß:

„Sortons! je veux aller querir la justice, et faire la question à toute ma maison ..."

Kaum aber rühren seine Gedanken an die verschiedenen ihm verhaßten Insassen des Hauses, so bricht von neuem die Panik aus,

und er gerät in besessene Wut, die ihm den Atem der Vernunft verschlägt:

„à servantes, à valets, à fils, à fille, et à moi aussi."

Wieder ist er außer sich — zum drittenmal in dieser Szene.

Eine Art seelischer Kreis hat sich um Harpagon geschlossen. Es hat den Anschein, als habe Molière seine Register erschöpft und befinde sich gleichsam an einem toten Punkt. Die Gefahr mag der Dichter verspürt haben, denn erst jetzt und gerade jetzt gibt er seinem Geizigen einen Gegenspieler in Gestalt des Publikums; er verwertet also ziemlich getreu die Anregung der Plautinischen Szene, nur in einem fruchtbareren Moment. Warum Molière nicht hier die Szene abschloß? Zunächst vielleicht, weil er sich den gutsitzenden drastischen Effekt einer Apostrophierung des Publikums nicht entgehen lassen mochte. Zweitens vielleicht, weil er nicht nur der Dichter, sondern auch der Spieler des Harpagon war und aus Spielfreude die komischen Möglichkeiten dieses Monologs bis ins letzte auszukosten wünschte. Drittens, und dies ist das Wahrscheinlichste, weil er zwar die letzten, wahrhaft grotesken Möglichkeiten seines Geizigentypus ausschöpfen wollte, aber dabei die Lachfreudigkeit seines Publikums auf keine allzu harte Probe stellen durfte.

Und so spinnt Molière hier ein Spiel und Gegenspiel zwischen Harpagon und Publikum an, das bei einem schlechten Rollenträger unrettbar entweder ins Dumm-Langweilige oder aber ins Brutal-Schwankhafte entarten muß. Der große Schauspieldichter Molière aber vermochte es, die Ichverlorenheit des Geizigen auch hier glaubhaft zu machen, ja gar bis zur Dämonie zu steigern. Argwohn, Angst, Mißtrauen, Verfolgungswahn, Halluzinationen: alle diese Bezirke des Wahnes läßt Molière hier seinen Harpagon nochmals durchlaufen, doch in genauester Erkenntnis des gefährlichen Moments. Denn dort, wo das Publikum sich von dem Eindruck des Grauens erholt und dem Armen gegenüber eine ironische Haltung einnimmt, die sich in Lachen äußert:

„ils me regardent tous et se mettent à rire ..."

hört er mit dem Publikumsapostrophieren auf und läßt den Geizigen in die Schreie ausbrechen:

„allons, vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences, et des bourreaux!"

Im Verlauf des Schreiens gerät Harpagon wieder in eine hemmungslose Wut. Bunt durcheinander assoziiert er mit den Justizbeamten

auch all die Vollstreckungsorgane, über die sein kriminalistisches Wortarsenal verfügt. Und auf dem Gipfel der Raserei schleudert er den chimärischen Schrei hinaus:

„Je veux faire pendre tout le monde."

Dieser Wunsch ist an sich gewiß absurd, wirkt aber als Ausdruck dieser Raserei überzeugend; d. h. je leibhaftiger und wilder das Rasen, desto einleuchtender wirkt der Wunsch. Der Zuschauer wird einige Atemzüge lang von der Leidenschaft des tobenden Alten in Bann geschlagen und verspürt ein Grauen vor der ins Grandiose wachsenden Besessenheit des Geizigen. Das Lachen weicht dem Schauder.

Molière ist auf dem Höhepunkt angelangt: das Absurde ist wahr geworden und beherrscht für Minuten die Theaterwirklichkeit. Harpagon ist ein grotesker Götze.

Aber der Theatermann Molière kennt sein Publikum und weiß, was es von einer Komödie verlangt — das Beispiel des „Misanthrope" mochte ihn durch seinen Mißerfolg belehrt haben — er weiß, daß es vor allem lachen will. Und ohne der Figur auch nur im geringsten Gewalt anzutun, biegt er mit einer kleinen Zutat die groteske Grimasse wieder dem befreienden Lachen der Farce entgegen:

„et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après."

Diese Zutat besteht darin, daß Harpagon plötzlich wieder von seinem Geld redet und überraschenderweise sich selber nun in seine Todesdrohungen einbezieht. So verliert die groteske Absurdität ihre Überzeugungskraft und wird einfach lächerlich und blöd. Der Dämon Harpagon ist wieder zurückgesunken zur komischen Figur des typischen Geizhalses.

Bis zum Ende des Stückes bleibt nun Harpagon diese komische Figur, die an aller Freude ihrer Familie über die glückliche Lösung nicht teilnimmt, sondern als Folge der närrischen Egozentrik allein die Kosten der „Lösung" bezahlen muß. Im Raume des komischen Weltbildes bleibt unser Geiziger der gemeinschaftsfremde Mensch, dessen Vereinzelung das lächerliche Phänomen des Narren offenbart, der sich mit seiner Chimäre zufrieden gibt:

Anselme: „Allons vite faire part de notre joie à votre mère."
Harpagon: „et moi, voir ma chère cassette."

MOLIÈRE UND DIE ZENSUR

Ende März oder in den ersten Tagen des April 1664 las Molière Ludwig XIV. die ersten drei Akte des Tartufe vor[1]). Ob der Dichter das Stück schon fertig hatte oder sich nur zunächst einmal bei der wichtigsten und ausschlaggebenden Stelle vergewissern wollte, welche Wirkung das kühne Sujet überhaupt auf den König ausübte, wissen wir nicht mit Sicherheit. Wahrscheinlich ist es der zweite Grund. Ludwig XIV. scheint weder unvorbereitet noch unbeteiligt an der Wahl des Stoffes gewesen zu sein. Wenigstens deutet eine Bemerkung des allerdings nicht übermäßig zuverlässigen Père Rapin (Mémoires I, 294) darauf hin, daß der König, womöglich sogar mit innerpolitischen Hintergedanken, Molière „geraten habe, das bigotte Gezücht (die ‚dévots') beiderlei Lagers auf der Bühne lächerlich zu machen". Wir dürfen um so mehr der Angabe Rapins Glauben schenken, als Ludwig XIV.

[1]) Brossette sagt darüber, glaubwürdigermaßen hier der Gewährsmann Boileaus, (éd. Laverdet S. 563): „Quand Molière composoit son Tartuffe, il en récita au Roi les trois premiers actes". Zwar läßt der zeitgenössische Sprachgebrauch von „récita" es offen, ob es sich um eine Vorlesung oder um eine Aufführung gehandelt hat. Es kann sein, daß es eine von Molière allein ausgeführte, selbstverständlich mimisch unterstützte Rezitation gewesen ist, ähnlich wie es Boileau in seiner 3. Satire vermuten läßt. Es ist aber auch möglich, wenn auch bei einem in Arbeit befindlichen Werk weniger wahrscheinlich, daß die drei Akte regelrecht aufgeführt wurden; als Analogon ließen sich Condés Worte anführen in seinem Brief an Ricous vom Oktober 1665 „S'il y a quelques rôles à repasser, que Molière les fasse repasser à ses camarades . . ., si le quatrième acte était fait, demandez-lui s'il ne le pourrait pas jouer". — Wir neigen schon deshalb zur Annahme einer Vorlesung, weil La Grange von einer damals erfolgten Aufführung sich in seinem Register ausschweigt, wohingegen er sechs Wochen später notiert „les trois premiers actes de cette comédie ont été représentés à Versailles pour le roi le 12e jour de mai 1664."

am eigenen Hof den Einfluß der bigotten Kreise höchst unangenehm zu verspüren hatte. Nicht nur das immerhin etwas sehr heidnische Privatleben des damals noch recht genußfreudigen jungen Königs war dem schiefen Blick und der prüden Klatschmäuligkeit jener Devotenkreise, die sich ebensosehr aus den Jansenisten wie aus den Jesuiten rekrutierten, ausgesetzt, sondern auch bis hinein in die große innere und äußere Politik spielten die Kabalen jener „Compagnies du St. Sacrément" u. a., die in der todesfürchtigen Königin-Mutter Anna eine bereitwillige, gesinnungstüchtige und höchst willkommene Stütze fanden.

Ludwig XIV. und Molière hatten gleichermaßen in den devoten Frömmlern überaus gefährliche Gegner zu bekämpfen. Handelte es sich bei dem König um Fernhaltung unangenehmer Aufpasser und politischer Intriganten, so bedeuteten für den Dichter die gleichen Kreise und ihr weitverzweigter Anhang eine immer bedrohlichere Existenzgefahr. Seitdem Molière es gewagt hatte, mit seinem Pariser Erstling „Les Précieuses ridicules" ein modisches „Gebrechen seiner Zeit" (vice du temps) auf dem Theater der Lächerlichkeit preiszugeben, mußte er auf der Hut sein. Es ist zwar nicht unbedingt sicher, ob zwischen den intellektuell-ästhetisch säuselnden Preziösenkreisen und den verschiedenen religiösen Gesellschaften der Devoten eine unmittelbare Beziehung bestanden hat oder ob sie gar im Wesentlichen, ihrer ganzen Lebenseinstellung entsprechend, geradezu identisch sind, wie dies neuerdings behauptet wurde (Gaument und Chouville in dem Artikel „Ninon, Molière et les Dévots" des „Mercure de France" vom 1. I. 1922); aber eine innere Verwandtschaft in Stimmung, Lebensgefühl und Moralistik dürfte doch vorgewaltet haben. Ninon de Lenclos' hübsches Wort zur Königin Christine von Schweden „Les Précieuses sont les Jansénistes de l'amour" erfährt durch den Kommentar St. Evremonds eine Beleuchtung, die die Situation zugunsten dieser inneren Verwandtschaft erhellt. Er sagt in seinem kleinen Essay „Le Cercle": „La définition (von Ninon) ne lui déplût pas. L'amour est encore un Dieu pour les Précieuses. Il n'existe pas de Passion en leurs âmes; il y forme une espèce de Religion: mais ces fausses délicates ont ôté à l'Amour ce qu'il y a de plus naturel, pensant lui donner quelque chose de plus Précieux; Elles ont tiré une passion toute sensible du Coeur à l'Esprit, et convertis des mouvemens en Idées ... si vous voulez savoir en quoi les Précieuses

font consister leur plus grand mérite, je vous dirai que c'est à aimer tendrement leurs Amans sans jouissance et à jouir solidement de leurs Maris avec aversion." (Les véritables Oeuvres de Mr. de Saint Evremond, Londres 1706 1. Bd.)

Die gleichen Preziösen hatten, in logischer Folgerichtigkeit, über ihre rein ästhetischen Interessen hinaus, die hier nicht zur Diskussion stehen, ihren Einfluß auf die Reinigung der Sitten verlegt. Wirkte ein solches Bestreben bei einer Madame de Rambouillet durch die allseitig anerkannte und gerühmte Seelengröße und künstlerische Geschmacksicherheit dieser Frau geradezu förderlich, zumal wenn wir auf die überaus bedenklichen, rüden Lebensgewohnheiten auch des französischen Adels um 1650 Rücksicht nehmen (Magendie „La Politesse Mondaine ... au XVIIe siècle, de 1600—1660", Paris o. J. [Thèse de Sorbonne]), so mußte das nämliche Bestreben in den Händen der affektierten und im Grunde ungeistigen kleineren Preziösengesellschaften in einen wahren Purifikationsrummel entarten. Es bildete sich eine ganz äußerliche, heuchlerische „Moralreligion", wie sie aus der vortrefflichen Schilderung des St. Evremond ersichtlich wird.

Es gelang auch wirklich den Preziösen, die Farce französischer Tradition und italienischer Einfuhr von den Theatern der Hauptstadt so gut wie zu verbannen. Einzig der alte Jodelet spielte noch von Zeit zu Zeit im Vorstadttheater du Marais die alten, ewig jungen Grimassenstücke und Clownerien mit ihrer freizügigen Amoral und leibhaftigen Dreistigkeit. Es kam so weit, daß schon der Name Farce verpönt wurde; und die Theaterdirektoren, deren Parterre sich bei Tragödien und Intriguenstücken nicht füllen wollte, mußten zu den unmöglichsten Namenssurrogaten ihre Zuflucht nehmen, um wenigstens doch so etwas wie „Farce" dem lachfreudigen Parterrepublikum als Köder anzubieten. De La Croix läßt de la Rancune in seiner „Guerre Comique" sagen (Dispute dernière):

> „On auroit peine à souffrir qu'on représentât „le Cid" deux fois par an, et l'on iroit voir son „Cocu imaginaire", s'il le jouoit tous les jours."

1658 kam Molière als Leiter seiner Truppe aus der Provinz zurück nach Paris. Sein Repertoire war, dem provinziellen Geschmack entsprechend, mit Farcen nur so gespickt, auf die er weder verzichten konnte noch wollte. Er half sich zunächst ge-

schickt und taufte seine alten und neuen Farcenstücke einfach „Comédies“. Doch entging es den Aufpassern nicht, daß er dem alten Jodelet, der sich sonst vor einem gewählteren Publikum gar nicht mehr zeigen durfte, einen Platz in seinem Ensemble anbot, ihn, wie man heute sagen würde, engagierte; ja, er hatte die Kühnheit, Jodelet sogar mit vollem Namen auf dem Personenverzeichnis der „Précieuses ridicules“ erscheinen zu lassen.

Am 18. November 1659 war die Première dieses Stückes. Erst am 2. Dezember erfolgte die zweite Aufführung. Was war in der Zwischenzeit geschehen? „Un alcôviste de qualité“, sagt Somaize, „eut le crédit de faire interdire la pièce.“ Es war der erste Zusammenstoß Molières mit einer mächtigen Zensur, der gewissermaßen das Präludium bildet zu dem ungleich größeren, fünf Jahre währenden Kampf um den Tartufe. Der besagte (namentlich unbekannte) Preziösenfreund mußte entweder selbst sehr einflußreich gewesen sein oder aber hinter sich eine ganze mächtige Partei wissen. Jedenfalls gelang es mit seiner Hilfe den Preziösen, die (vielleicht durch stillschweigende Unterstützung seitens der Königin Mutter)[1]) eine gelegentliche Abwesenheit des Königs geschickt ausnutzten, ein Verbot der „Précieuses Ridicules“ durchzusetzen. Aber Molière antwortete mit einem kühnen Schachzug: die „Segraisiana“ (212—213) berichten, daß der Dichter auf schnellstem Weg dem in den Pyrenäen weilenden König ein Manuskript des Stückes schickte, worauf, allem Anschein nach durch Intervention

[1]) Zwar wissen wir nichts von einer Mißstimmung der Königinmutter zur Zeit der „Précieuses Ridicules“. Aber es ist anzunehmen, daß sie, der Molière wenige Jahre später in sehr diplomatischer Weise die „Critique de l'Ecole des femmes“ gewidmet hat, wenn auch nicht gerade von den „Précieuses Ridicules“, so doch vom „Sganarelle“ sehr unangenehm berührt gewesen sein dürfte. Ihre bigotte Gegnerschaft wider alle „Farcen“ ist ja bekannt. Im Rahmen der Tartufekabale spielte sie zweifellos eine entscheidende Rolle. Dies geht aus de Rochemonts „Observations sur le Festin de Pierre“ klar hervor, wo es heißt: „il n' est point honteux de lasser tous les jours la patience d'une grande Reine, qui est continuellement en peine de faire réformer ou supprimer ses ouvrages.“ Was auch die im Einvernehmen mit Molière gefertigte „Lettre sur les Observations d'une comèdie du sieur Molière . . .“ zur Entwertung anführen mag: es ist wohl ausgeschlossen, daß Rochemont aus blauem Himmel gelogen oder gewagt hat, den Namen der Königinmutter auszuspielen, wenn seine Behauptungen erfunden gewesen wären.

Ludwig XIV., die Zurücknahme des Verbotes erfolgte. Zwei Wochen waren seit der Première verflossen; und vom 2. Dezember 1659 bis zum 12. Oktober 1660 hatte Molière die Genugtuung, sein Stück vierundvierzigmal öffentlich und mehrere Male privat aufführen zu können.

Die Preziösen waren jedoch keineswegs entwaffnet. Sie arbeiteten im Geheimen gegen Molière, da sie gegen die deutliche Gunst, die der König dem neuen Schauspielerdichter bezeigte, nicht offen aufzutreten wagten. Dazu kam, daß ihr eigenes Lager nicht einstimmig sich gegen Molière erklärte. Der feinere Preziösenkreis um Madame de Rambouillet fand Geschmack an der Verspottung seiner eigenen affektierten, zelotischen Nachahmer, ja, manche seiner Mitglieder fühlten, wie ihnen ihr eigenes Gehaben von der Bühne herab entgegenlachte, und lernten daraus, wie der Literat Ménage, worüber uns die bekannte reizende Anekdote der „Menagiana" Kunde gibt. Molière hatte den Zeitpunkt richtig erfaßt und aufgefangen, was als Stimmung in der Luft lag. Félix de Juvenel hatte (Sercy 1659) sein „Le Portrait de la Coquette — ou la lettre d'Aristandre à Timagène", eine Art satirische Preziösenrevue, publiziert, auf die Ninon de Lenclos zur nämlichen Zeit, als „Les Précieuses ridicules" erschienen, mit ihrer „Coquette vengée" antwortete, wo sie sich in gewissem Sinne lossagt von dem affektierten Liebesgetändel der Ruelles-Preziösen zugunsten der herzhaften Heiligkeit der Liebe.

Im gleichen Jahre wandte sich Sorel in seiner „Description de l'Ile de portraiture, et de la ville des Portraits" (Paris, Sercy) gegen die bereits 1658 von Tallemant (VII, 59) gerügte „sotte mode de faire portraits" z. B. der Hochpreziösen Scudéry im „Cyrus" und in der „Clélie".

1656 hatte bereits der Abbé de Pure seinen Roman „La Précieuse ou le mystère des Ruelles" erscheinen lassen und mit realistischer Satire einige Auswüchse des Preziösentums beklagt und gebrandmarkt. Auf ihn bezieht sich wohl auch die Angabe des De La Croix in der „Guerre Comique" (Dispute quatrième):

Alcidor: . . . il (Molière) ne tient ses „Précieuses" que des Italiens.
Philinte: Les Italiens les ont reçues d'un abbé pour qui tout le beau monde a de l'estime . . .

woraus erstens hervorzugehen scheint, daß die italienische Truppe, vielleicht dieselbe, mit der Molière das Petit-Bourbon teilen mußte,

ein satirisches Preziösenstück gespielt hat, das Molière gesehen und möglicherweise als Anregung benutzt haben dürfte[1]).

Der geschickte Literat Somaize druckte 1660 sein „Grand Dictionnaire des Précieuses", zwei Komödien „Les véritables Précieuses" und „Le Procès des Précieuses", nicht ohne einige gemeine und boshafte Ausfälle an die Adresse des Dichters. Es ist gar nicht ausgeschlossen, daß Preziösenkreise diese Ausfälle veranlaßt haben, indem sie, ähnlich wie es zwei Jahre später anläßlich der „Ecole des Femmes" geschah, so diesmal mit Hilfe des Literaten Somaize Molières Arbeitsweise zu diskreditieren versuchten[2]). Denn eine eigentlich sachliche Angriffsmöglichkeit besaßen, ja suchten sie gar nicht. Sie bemühten sich, Molière durch

---

[1]) Trotz der außerordentlich hochstehenden Schauspielkunst der Commedia dell'arte-Italiener wird meines Erachtens immer zu wenig Wert auf die (natürlich im einzelnen unkontrollierbare) Möglichkeit einer unmittelbaren schauspielerischen und situationskomischen Beeinflussung Molières durch jene gelegt.

[2]) Was Somaize wirklich zu seinen hämischen Bemerkungen über den Dichter veranlaßt hat, ist nicht klar. Und ob hinter ihm gewisse Preziösenkreise standen, die Somaize, um den Großteil ihres durch Molière erschütterten Ansehens zu retten, sozusagen erlaubten, gewisse lächerliche Auswüchse zu geißeln, unter der Bedingung, daß Molière schlecht dabei wegkam, ist Hypothese. Es ist aber auch möglich, daß Somaize einerseits den Ehrgeiz hatte, seine unzweifelhaft eingehenderen Kenntnisse von der Sprache der „Ruelles" gegen Molière auszuspielen, andererseits aber auch die günstige Gelegenheit wahrnahm, um einen Bucherfolg einzuheimsen, solange Molières Werk noch nicht im Druck erschienen war. Um beide Ziele auf einmal zu erreichen und Molière so recht zu diskreditieren, beschuldigte er ihn einfach des Plagiats an den Italienern. Wenn der Dichter der „Précieuses ridicules" in seiner Vorrede zur Buchausgabe sagt, er sei gewissermaßen zur Drucklegung wider Willen gezwungen worden (vielleicht schätzte der junge Autor 1659 seine schauspielerischen Fähigkeiten noch höher ein als die eigentlich dichterischen: „comme une grande partie des graces, qu'on y a trouvées, dépendent de l'action et du ton de voix . . ."), weil „cependent je suis tombé dans la disgrace de voir une copie dérobée de ma pièce, entre les mains des Libraires, accompagnée d'un Privilège obtenu par surprise", so dürfte er damit wohl auf Somaizes Stück anspielen. Denn dieser hatte ein Privileg vom 12. Januar 1660 für sein bei Ribou am 7. Januar fertig gedrucktes Werk erhalten, wohingegen Molières eigenes Privileg erst vom 19. Januar 1660 stammt und seine Komödie erst am 29. Januar fertiggedruckt war.

Verunglimpfung unschädlich zu machen und suchten nach Bundesgenossen. Diese boten sich ganz natürlich in den Kollegen und Konkurrenten Molières: der später von Molière im „Impromptu de Versailles" so verhöhnte Tragöde Monfleury reichte gern die Hand zur Allianz, gestachelt durch Eifersucht und Brotneid gegen den Neuling, dessen Theater volle Häuser hatte. Molières geschickte Vorrede zur Buchausgabe der „Précieuses ridicules" nahm ihnen jedoch die besten Waffen. „J'aurais voulu faire voir," sagt der Dichter dort, „qu'elle (la pièce) se tient partout dans les bornes de la satyre honneste et permise; que les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées par de mauvais singes, qui méritent d'être bernés ... aussi les véritables précieuses auraient tort de se piquer lorsqu'on joue les ridicules qui les imitent mal."

Diese kluge Unterscheidung zwischen echtem und falschem Preziösentum — gleichgültig, ob Molière sie wirklich geglaubt hat oder nicht — (schon de Pure hatte in der Epistre zum 4. Teil seines „Roman de la Pretieuse" von 1658 diese Unterscheidung gemacht: „Je connais trop le peu de rapport qu'il y a entre des fausses Pretieuses et un veritable Pretieux; entre de defectueuses copies, et un parfait original ...") — hemmte jedenfalls den Angriffsdrang der Gegner. Niemand setzt sich gern für eine lächerlich gewordene Sache ein. Aber der Kampf ging weiter. Somaize führte ihn bis zu einem gewissen Grad als Anwalt der „véritables Précieuses" fort. Zwei Jahre später treten die nämlichen Kreise, so dürfen wir mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, gegen die Moral der „Ecole des Femmes" in die Schranken. Ihre sachlichen Argumente sind mehr als fadenscheinig. Sie suchen dieses Stück unmöglich zu machen, indem sie es als eine unflätige, zotige Satire gegen die Frauen stempeln, suchen Molière selbst tötlich zu treffen, indem sie gegen den Dichter unter anderem auch den Vorwurf der Unmoral erheben lassen. (Ein Bild dieser schamlosen Anschuldigungen gibt Boulanger de Chalussays ein Lustrum später erschienener „Elomire hypocondre".) Wir wissen, wie der Dichter in der „Critique de l'Ecole des Femmes" und in dem entzückenden, witzigen „Impromptu de Versailles" darauf geantwortet resp. nicht erwidert hat. Aber der Kampf ging nicht nur gegen die Person Molières, sondern gegen den Farcendichter überhaupt. Der „Sganarelle", der mit einer Dreistigkeit ohnegleichen auf die „Précieuses Ridicules" gefolgt war, bedeutete, aus der Feder

Molières, mit seiner farcenhaften Amoral eine derbe, auftrumpfende Kampfansage gegen die Kreise der Prüderie[1]). Und wirklich scheinen diese brüsk reagiert zu haben, denn La Grange schreibt in seinem Register unter dem 11. Oktober 1660, mitten im stärksten Erfolg des „Sganarelle": „Monsieur de Ratabon, surintendant des bâtiments du Roi, fait commencer la démolition de la salle du Petit-Bourbon, sans avoir averti la troupe, ni laissé à son chef le temps de faire enlever le matériel. La méchante intention de M. de Ratabon était évidente." Es ist mehr als wahrscheinlich, daß hinter Ratabon auch damals die gleichen Dunkelmänner standen, wie früher und später. Molière saß auf der Straße, ohne Theatersaal. Wieder eilt er zum König, und dieser hilft ein zweites Mal. Auf ausdrücklichen Befehl muß Ratabon selbst den Saal des „Palais Royal" herrichten, und Molière darf sein Bühnenmaterial aus dem „Petit Bourbon" abholen. Die „bourrasque", wie La Grange sagt, war beschwichtigt, aber nicht zu Ende.

---

[1]) De Pure sagt in seinem Roman, daß das Wort „Prétieuses" das frühere „Prudes" ersetzt habe, das wir jedoch in der von Fournel im 2. Band seiner „Les Contemporains de Molière" abgedruckten Maskerade „La déroute des Précieuses" wiederfinden, die 1659 wohl im Anschluß an den Erfolg der „Précieuses Ridicules" aufgeführt wurde und vielleicht Somaize für sein „Dictionn. des précieuses, Art. Prédiction" das Stichwort lieferte, wenn er sagt: „Alors, les fausses précieuses furent en déroute, et les autres se calmèrent". Bereits bei Saint-Evremond „La Précieuse et la Prude" (Cercle) bekam das Wort „prude" der ganzen Ansicht St. Evremonds von der Zimperlichkeit und Heuchelei der Preziösen entsprechend, den auch heute noch (wenngleich verschärft) geltenden Beigeschmack von „zimperlich", den es ursprünglich gar nicht gehabt hatte, wo es sozusagen identisch war mit „sage et modeste" (Furetière). Es ist durchaus möglich, daß das Wort, ohne seine gängige Bedeutung im Sprachbewußtsein einzubüßen, doch bereits seit 1660 etwa den heute allein gültigen zweiten, pejorativen Sinn erhielt.

Cathos Worte in der 4. Szene der „Précieuses ridicules": „Comment est-ce qu'on peut souffrir la pensée de coucher contre un homme vrayement nû ?" sind wohl nicht anders als „prüd" im modernen Sinn des Wortes anzusprechen, desgl. auch die bei Somaize „Les véritables Précieuses" enthaltene Definition „mariage = volupté permise". In diesem Sinne auch bei Rosimond „Le nouveau festin de Pierre" IV, 2:

„elle affecte toujours une grande pudeur,
Au moindre mot d'amour, cette prude tempeste:
Mais si tost qu'avec elle on vient au teste à teste,
Ce farouche dehors est bien-tost adoucy."

Der Dichter der unmoralischen Farcen, der einer freieren Moral, einem gewissen Rebellentum der Jugend gegen das Alter, einer natürlich-empirischen Erziehung das Wort redete, dieser „Atheist und Amoralist" mußte verschwinden. Der alte Kampf der in „déroute" befindlichen Preziösen verschmolz nun mit dem Krieg der Devotenkreise jesuitischer und jansenistischer Observanz gegen die „Unmoral", wie sie in der Meinung jener Bigotten sowohl vom Molière der „Ecole des femmes" als von seinem begünstigenden König mit seinem dionysischen Liebesleben offen zur Schau getragen wurde.

Molière, der die Preziösen nicht zu fürchten brauchte, weil sie doch nur so etwas wie ein ästhetischer und amoureuser Debattierklub waren, mußte sich jedoch höllisch vorsehen, als der alte Gegner im Gewand der devoten Religionsmoralisten auf dem Plan erschien. Zwar ließ sich damals in Frankreich eine allgemeine Gegnerschaft auch gegen die „dévots" und ihr heuchlerisch bigottes Getue nicht verkennen, die überall innen- und sogar außenpolitisch sich einmischten; aber dieser Feind war schwerer zu packen, unheimlicher, verfilzter und aufsässiger. Er war eine Landplage geworden, und an Satiren gegen die „Hypocrites" fehlte es um 1662/63 nicht. Bereits gelegentlich der „Ecole des Femmes" hatten sie sich geregt. Molière jedoch konnte oder wollte sie nicht offen angreifen, sondern blieb mit ein paar Ausfällen gegen einzelne Quertreiber in der Verteidigung.

Aber im Stillen bereitete der in seiner Mannesehre gekränkte Dichter den Gegenschlag vor, mit dem er, nach dem probaten Rezept der „Précieuses Ridicules", durch offene Verlächerlichung seine Gegner zum Schweigen zu bringen hoffte. Leider wissen wir kaum etwas Näheres von den unterirdischen Kabalen gegen Molière in den Jahren 1662 und 1663, die wir aus Stellen der „Critique de l'Ecole des femmes", „Impromptu de Versailles" und dessen Antwortspiel „L'Impromptu de l'Hôtel Condé" vom jungen Montfleury, aus der „Zélinde" und „La Vengeance des marquis" des de Villiers nur zu ahnen vermögen. Greifen wir als für uns interessant heraus:

„La Vengeance des marquis" Szene 5:

> Clarice: „Nous voulions sçavoir si le Peintre (d. i. Molière), après avoir fait un sermon dans une de ses comédies (d. i. der ‚sermon burlesque' des Arnolphe für Agnès und die

‚Maximes du mariage', die mit ähnlichen Argumenten auch im ‚Panégyrique de l'Ecole des femmes' [Szene 6] von Boursault im ‚Portrait du Peintre' I, 8 durch Amarante und vom gleichen de Villiers auch in der 3. Szene seiner ‚Zélinde' als ‚choquent nos mystères' angegriffen wurden), et mis les dix commandemens, n'auroit point, dans cette dernière, parlé des sept péchés mortels et de quelque autre office journalier ..."

Für den Zusammenhang des ganzen Streites höchst aufschlußreich und ein weiteres Zeugnis für die Machenschaften der sich getroffen fühlenden Preziösen dürfte wohl die Stelle in der gleichen Szene sein:

Clarice: ... „d'où vient cette querelle?" ... qui sont ceux qui ont commencé?

Ariste: „Le Peintre avoue luy-mesme qu'il a parlé d'eux le premier dans ses ‚Précieuses' et dans sa ‚Critique'."

Nun hören wir plötzlich von der Lektüre des „Tartufe" aus dem Frühjahr 1664 vor dem König. Die ersten drei Akte gefielen dem, wie wir eingangs sagten, wohl nicht unvorbereiteten Fürsten über die Massen. Ludwig XIV. mußte sein Gefallen etwas zu laut haben werden lassen, mußte sich zu deutlich die Hände gerieben haben über diese Satire gegen die ihm verhaßten bigotten Heuchler, denn schon am 17. April findet eine Sitzung der „Compagnie du St. Sacrément" (?) statt, wo die Frage „Tartufe" beraten wird. Die „Annales" berichten darüber: „On parla fort, ce jour-là, de travailler à procurer la suppression de la méchante comédie de Tartufe. Chacun se chargea d'en parler à ses amis qui avaient quelque crédit à la cour pour empêcher sa représentation." (Zitiert nach Allier „La cabale des dévots et la confrérie du Saint-Sacrément" Paris 1902 S. 399.)

Aber bereits am 12. Mai wurden, nach La Granges Angaben, die drei ersten Akte in Versailles vor dem König aufgeführt. Molière schien gesiegt zu haben. Doch die devoten Frömmler gaben sich nicht für unterlegen. Es galt für sie nunmehr, die öffentliche Aufführung in Paris zu hintertreiben. Der Erzbischof von Paris, Hardouin de Péréfixe, der Komödienfeind und Molières bis übers Grab hinaus unversöhnlicher Gegner, der ihm sogar ein ehrliches Begräbnis verweigern wollte, wurde der Fürsprecher. Auch hier mag Brossette l. c. Kronzeuge sein:

„Cette pièce plut à Sa Majesté, qui en parla trop avantageusement pour ne pas irriter la jalousie des ennemis de Molière et surtout la cabale des dévots. M. de Péréfixe, archevêque de Paris, se mit à leur tête et parla au Roi contre cette comédie. Le Roi, pressé là-dessus à diverses reprises, dit à Molière qu'il ne falloit pas irriter les dévots.“

Und er erreichte es, wer weiß wie, beim König, daß die Aufführung des Stückes verboten wurde. Ludwig XIV. nahm zwar sein bereits gespendetes Lob nicht zurück, verhehlte auch keineswegs seinen Glauben in die guten Absichten des Dichters, aber, wie es in der „Relation des fêtes“ so hübsch ironisch heißt „il la défendit pourtant en public et se priva soi-même de ce plaisir“, um ja nicht in einer so heiklen Angelegenheit die guten Leute irrezuführen „moins capables d'en faire un juste discernement“. Bei Gelegenheit des Edikts gegen die fünf Sätze des Jansenismus feiert die „Gazette“ vom 17. Mai 1664 den König als Glaubenseiferer, weil er verbot „de représenter une pièce de théâtre intitulée ‚L'Hypocrite‘ (dies scheint also der ursprüngliche Titel des Stückes gewesen zu sein) que sa Majesté pleinement éclairée en toutes choses, jugea absolument injurieuse et capable de produire de très dangereux effets“. Im Vergleich zur „Relation“ sind diese Sätze eine bedeutende Verschärfung — wenn nicht Péréfixe dem Schreiber der „Gazette“ die Feder selbst geführt hat!

Die Devoten triumphierten. D'Argenson meldet über die Versammlung der Compagnie vom 27. Mai: „On rapporte que le Roi, bien informé par M. de Péréfixe des mauvais effets que pourrait produire la Comédie de Tartufe, l'avait absolument défendue.“

Und sie wußten, daß es für Molière und sein schmal gewordenes Komödienrepertoire ein furchtbarer Schlag war, wenn ein so viel Erfolg versprechendes Stück von der Bühne ausgeschlossen wurde. Molière hatte gut Bittgesuche einreichen und Audienzen in Fontainebleau erlangen (Loret, 24. Mai); der König war viel zu gut bearbeitet, vielleicht auch eingeschüchtert, um dem Dichter mehr zu geben als Ausdrücke des Bedauerns und vage gutgemeinte Worte der Beschwichtigung. Das Verbot blieb bestehen.

In 14 Tagen hatte Molière alles gewonnen und alles verloren. Er war machtlos gegen seine unheimlichen, ungreifbaren Widersacher, da seine große Stütze, der König, sich ihm diesmal versagte. Aber trotzdem gab er noch nichts preis. Jetzt erst nahm er

den Kampf mit ganzem Einsatz auf, denn er wußte, daß ein zweiter Erfolg der Gegner ihn ruinieren würde. Und er begann einen langsamen, zähen Minierkrieg gegen seine Zensoren, mit allen Mitteln, deren er habhaft werden konnte. Er ließ sich von Freunden und Gönnern einladen und las in deren Bekanntenkreis die fertigen Akte des „Tartufe" vor. So wahrscheinlich damals, d. h. 1664 oder 1665 (siehe 25. Vers der dritten Satire Boileaus von 1665) bei Ninon de Lenclos, beim Kardinal Chigi, in einem Jansenistensalon, bei dem Akademiker de Monmor und anderswo; überall fand er Beifall, warb er für sein Stück, machte er es stadtbekannt und brachte es als brennendste Kuriosität in den Mund der Leute. Die Frömmler waren wütend. Sie konnten dieser Privatlektüre um so weniger etwas anhaben, als das königliche Verbot sich nur auf die Bühnenaufführung erstreckte. Sie arbeiteten nun daran, überhaupt ein Allgemeinverbot zu erzielen. Zu diesem Zwecke — wohl ausschließlich — schrieb der Pfarrer von Saint-Barthélemy, Pierre Roullé, sein wütendes Bigottenpamphlet „le Roy glorieux au monde ou Louis XIV., le plus glorieux de tous les rois du monde", in dem es von Molière und seinem „Tartufe" heißt: „Un homme, ou plutôt un démon vêtu de chair et habillé en homme, et le plus signalé impie et libertin qui fut jamais dans les siècles passés, avoit eu assez d'impiété et d'abomination pour faire sortir de son esprit diabolique une pièce toute prête d'être rendue publique, en la faisant monter sur le théâtre, à la dérision de toute l'église, et au mépris du caractère le plus sacré et de la fonction la plus divine, et au mépris de ce qu'il y a de plus saint dans l'église . . . à dessein d'en rendre l'usage ridicule, contemptible, odieux."

In seinem Koller gegen den armen Dichter, der gar den Feuertod als Ketzer erleiden sollte, läuft ihm aber der Mund über und der Wunsch wird der Vater des Gedankens, so daß Roullé den eigentlichen Zweck seines Pamphlets damit enthüllt, wenn er mit deutlicher Insinuation an den König fortfährt: „afin d'arrêter avec succès la vue et le débit de sa production impie et irréligieuse et de sa poésie licencieuse et libertine, Elle (die Majestät) lui a ordonné, sur peine de la vie, d'en supprimer et déchirer, étouffer et brûler tout ce qui en étoit fait . . ." (zitiert nach dem Abdruck im Molière-Museum 6. Heft 1884).

Dem König soll die Verbrennung des Stückes sozusagen aufoktroyiert werden. Man warf Molière, Komödie, Duellfreunde und

Protestanten in einen Inquisitionskessel[1]). Gleichgültig, ob Roullé von sich aus sein Pamphlet geschrieben hat oder im Auftrag: symptomatisch ist sein Vorgehen auf alle Fälle. Boileau hat wahrscheinlich darauf in seiner VII. Epître Bezug genommen: „l'un, défenseur zélé des bigots mis en jeu, pour prix de ses bon mots la condamnoit au feu.“

Im August 1664 ersuchte der Dichter den König in einem Privatbrief, der erst fünf Jahre später als „Premier Placet“ in der Buchausgabe des Stückes veröffentlicht wurde, um Aufhebung des Verbots. Er bat um Gerechtigkeit und versuchte, dem König die Unschuld und Unschädlichkeit, die gute Absicht seines Stückes klarzulegen. „Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avois rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle; et comme l'hypocrisie sans doute en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avois eu, Sire, la pensée, que je ne rendrois pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites et mît en vue, comme il faut . . ., toutes les friponneries ouvertes de ces fauxmonnoyeurs en dévotion . . . J'ai faite, Sire, cette comédie, avec tout le soin, comme je crois, et toutes les circonspections que pouvait demander la délicatesse de la matière; et pour mieux conserver l'estime et le respect qu'on doit aux vrais dévots, j'en ai distingué le plus que j'ai pu le caractère que j'avois à toucher; je n'ai point laissé d'équivoque, j'ai ôté ce qui pouvoit confondre le bien avec le mal, et ne me suis servi, dans cette peinture, que des couleurs expresses

---

[1]) So der jansenistische de Rochemont in seinen „Observations“: „L'hérésie, qui a fait tant de ravages dans cet Etat, n'a plus de mouvement ni de force . . . La fureur du duel (das von den Jesuiten erlaubt wurde!), qui ôtoit à la France son principal appui et qui l'affoiblissoit tous les jours par des seignées mortelles et dangereuses, a été tout d'un coup arrêtée par la rigueur des édits . . . mais le zèle de ce grand Roi n'a point donné de relâche ni de trêve à l' impiété; il l'a bannie de la cour, où elle entretenoit sourdement des pratiques . . . et néanmoins elle monte avec impudence sur le théâtre . . . (Seite 231 Tome V der Molièreausgabe der „Grands Ecrivains“). Wir brauchen nicht erst darauf hinzuweisen, wie sich der jansenistisch gesinnte De Rochemont in seiner Verdammung der „impiété“ des Dichters mit dem Pater Roullé begegnet!

et des traits essentiels qui font reconnaître d'abord un véritable et franc hypocrite."

Wir sehen, daß Molière bei aller witzigen Bitterkeit es für gut findet, wie seinerzeit bei den „Précieuses Ridicules", echt und falsch dialektisch zu scheiden, um so dem König das Stück annehmbar erscheinen zu lassen. Es ist reizvoll, das diplomatische Spiel Molières weiter zu verfolgen; wie er den König leise erinnert an das einstige gute Urteil, aber unmittelbar darauf die fürstliche Prärogative anerkennt; wie er Ludwig XIV. das Urteil hoher Autoritäten, des Kardinal Chigi z. B., entgegenhält, immer wieder die „Innocence de mon ouvrage" beteuert und schließlich um Gerechtigkeit bittet, nicht ohne mit einem geschickten Seitenhieb auf Roullés Pamphlet anzuspielen. Der ganze Brief ist ein kleines Meisterstück psychologischer Gewandtheit dem König gegenüber, ja eine kleine Komödie für sich, trotz des Hasses, der in jedem Wort gegen die Frömmler mit dichterischem Sarkasmus aufleuchtet.

Der König konnte sich innerlich den Argumenten dieses Gesuches nicht verschließen; er war für Molière, aber er tat nichts. Er blieb aus politischen Gründen neutral. De Rochemont, der sechsmal in seinen „Observations sur le Festin de Pierre" das erste Placet zitiert, es also gut gekannt haben muß, obwohl es erst 1669 veröffentlicht wurde und 1664 nur eine Art Privatbrief an den König war, sagt deutlich genug: „L'on sait qu'il (Molière) se vante hautement qu'il fera paroître son ‚Tartufe' d'une façon ou d'autre; et le déplaisir que cette grande Reine en a témoigné n'a pu faire impression sur son esprit ni mettre des bornes à son insolence . . ." (S. 229 l. c.). Vielleicht gehen wir nicht fehl in der Vermutung, daß 1664 Ludwig XIV. auf die Wünsche der Königinmutter Rücksicht nahm. Immerhin hatte der Dichter den halben Erfolg, die Privatlektüren und -aufführungen fortsetzen zu können. Die Devoten ihrerseits begnügten sich mit dem Erreichten, weil sie selbst den Bogen nicht zu überspannen und den König zu reizen wagten. Sie hofften auf die Festigkeit des Aufführungsverbotes und verfolgten die Taktik des Abwartens: die Zeit sollte für sie arbeiten und den „Tartufe" allmählich in Vergessenheit bringen. In einer Sitzung vom 14. September beschloß die Compagnie „elle résolut de faire exhorter une personne de capacité de ne rien écrire contre la comédie de Tartufe et l'on dit qu'il valoit mieux l'oublier que de l'attaquer, de peur d'obliger l'auteur à la défendre" (D'Argenson).

Aber Molière tat ihnen nicht den Gefallen zu schweigen. Am 25. September spielte er vor dem Bruder des Königs „pour la seconde fois" in Villers-Cotterets die ersten drei Akte. Zwei Monate später, so meldet der sonst überaus zuverlässige La Grange, sei „cette comédie, parfaite, entière et achevée en cinq actes" im Schloß Raincy vor dem gleichen Fürsten gespielt worden. Sei es nun, daß La Grange sich geirrt, sei es, daß Molière, was anzunehmen ist, diese Fassung der letzten zwei Akte wieder verworfen hat: im Oktober 1665, also ein volles Jahr später, schreibt der junge Condé im Namen seines Vaters an seinen Pariser Verwalter Ricous „Si le quatrième acte était fait, demandez-lui, s'il ne le pourrait pas jouer; et ce qu'il lui faut recommander particulièrement, c'est de n'en parler à personne".

Geheimnistuerei und Kabale überall! So antwortet am 26. Februar 1666 der französische Minister des Auswärtigen De Lionne dem Sekretär d'Alibert[1]) der Königin Christine von Schweden nach Rom:

„Monsieur, ce que vous me mandez de la part de la Reine de Suède touchant la Comédie de Tartuf, que Molière avoit commencée et n'a jamais achevée, est absolument impossible, et nonseulement hors de mon pouvoir, mais de celui du Roi même, à moins qu'il usât de grande violence. Car Molière ne voudroit pas hasarder de laisser rendre sa pièce publique, pour ne se pas priver de l'avantage, qu'il se peut promettre et qui n'iroit pas à moins de vingt mille écus pour toute sa troupe, si jamais il obtenoit la permission de la représenter. D'un autre côté, le Roi ne peut pas employer son autorité à faire voir cette pièce, après en avoir lui-même ordonné la suppression avec grand éclat ..."

Wir haben gar keinen Grund, die hier angeführten Gründe für ausschließlich diplomatische Verlegenheitsausreden zu halten. Das Interessanteste dabei ist, wie beredt der königliche Minister sich zum Sachwalter Molières aufwirft — und dies wohl kaum ohne eine mehr oder weniger direkte Beeinflussung durch den

---

[1]) Ist dieser von Mesnard in der Notice zum „Tartufe" der Ausgabe „Grands Ecrivains" als d'Alibert bezeichnete Sekretär nicht identisch mit Gilbert, dem Verfasser der 1663 zu Paris erschienenen „Les amours d'Ovide", Pastorale heroïque, der dort auf dem Frontispiz „Secretaire des Commandemens de la Reine de Suède et son Résident en France" genannt ist?

König. Aus diesem Umstand allein schon, daß von allerhöchster Stelle die Interessen des Dichters, einer Altesse royale gegenüber, betont werden, ist unschwer zu schließen, wie geneigt der König in seinem Innern dem Dichter und seinem Werk war (ein halbes Jahr zuvor hatte er seiner Truppe 6000 Livres Pension ausgesetzt und ihr den Titel „La Troupe du Roi, au Palais-Royal" gegeben). Zweifellos hatte man sich von oben an Molière um Entscheidung gewandt, die vielleicht von dem Dichter in ganz ähnlicher Form und Motivierung gegeben wurde, wie sie der Brief Lionnes auch überzeugend kundtut. (Denn hätte Molière das Manuskript nach Rom geschickt, so wäre es dort auch gedruckt und somit auf allen Theatern vogelfrei geworden, ohne daß der Dichter finanziell einen Nutzen davon gehabt hätte.) Daß Molières Entscheidung die ausschlaggebende war, zeigt gerade der Schlußsatz: denn Ludwig XIV. hatte auch die Condéschen Aufführungen erlaubt; wie hätte er einer Königin von Schweden das Gleiche abschlagen können, so unangenehm ihm die Erlaubnis auch gewesen wäre, wenn er nicht den Dichter und dessen Interessen in den Vordergrund geschoben hätte?

Immerhin: bis nach Rom war (wohl durch Chigi) der Skandal um den „Tartufe" schon gedrungen, und sogar dort wünschte man das Stück kennen zu lernen. Wichtig ist auch die Feststellung des Briefes, daß es Anfang 1666 immer noch nicht endgültig abgeschlossen gewesen zu sein scheint; wahrscheinlich machte dem Dichter die Lösung des fünften Aktes erhebliche Schwierigkeiten. (Vgl. dazu die einleuchtenden Untersuchungen Gauments und Chouvilles in „Ninon, Molière et les Dévots" a. a. O.)

Da wurde im Laufe des Jahres 1666 die „Compagnie" aufgehoben und aufgelöst. Aber Molière war nicht in der Lage, diese günstige Gelegenheit sofort auszunützen. Er war müde geworden, Schicksalsschläge suchten ihn heim, er litt in seiner Ehe, der junge Racine verließ ihn und ging schnöde[1]) zur Konkurrenz im Theater des Hostel de Bourgogne über (verzeihlich nur, wenn wir an

[1]) Dazu sagt La Grange im Register vom 28. XII. 1665: „La Troupe fust surprise que la mesme piece d'Allexandre fust jouée sur le Theatre de l' Hostel de Bourgogne. Comme la chose s'estoit faite de complot avec Mr. Racine, la Troupe ne crust pas devoir les parts d'autheur au dt. Mr. Racine qui en usoit si mal que d'avoir donné et faict apprendre la piece aux autres Comediens."

Molières eigenwillige und dem Kothurngeschmack seiner Zeit wenig entsprechende realistische Tragödiendarstellung denken), und was das Schlimmste war: das neueste Stück „Le Misanthrope" schien ein Mißerfolg zu sein. Der Dichter selbst wurde schwer krank, um Ostern 1667 sprach man ihn gar tot. Robinet knittelt am 17. April:

„Le bruit a couru que Molière
Se trouvoit à l'extrémité
Et proche d'entrer dans la bière."

Sein Theater blieb geschlossen und öffnete nach Molières Genesung erst im Mai wieder mit zwei fremden Stücken seine Tore. Mit dem Fortschritt seiner Gesundung und Kräftigung aber suchte Molière, der erst am 10. Juni wieder selbst auftrat, das im letzten Jahr Versäumte nachzuholen. Das Tartufe-Verbot bestand noch, aber der Hauptgegner und „Zensor" schien verschwunden, und ein kühner Streich sollte mit einem Fait accompli alles zu seinen Gunsten entscheiden. So gibt er, ohne die Erlaubnis des in Abwesenheit des Königs allein dazu befugten Parlaments einzuholen, am 5. August 1667 den „Tartufe" unter dem harmlosen Titel „l'Imposteur", und die Hauptfigur heißt „Panulphe"[1]). Der Augenblick war nicht unglücklich gewählt. Der König lag zu Feld in Flandern, sein Bevollmächtigter de Lamoignon galt als ein Ehrenmann, Dichter- und Literatenfreund. Boileau, den Lamoignon selbst einmal beschützt hatte, und Ménage garantierten die „ausgezeichnete" Moral des Stückes. Aber die Frömmler, die auch ohne Vergesellschaftung weiterbestanden, pochten auf ihren Schein, wiesen auf das königliche Verbot hin und zwangen so den pflichtgetreuen Lamoignon, am folgenden Tage einen Büttel zu

---

[1]) Sainte-Beuves Idee (Port-Royal, III. S. 288 Anm.), daß „Tartufle, Onuphre, Panulphe (le nouveau nom lui-même n'était donc pas mal imaginé) et encore Montufar chez Scarron, tous ces noms nous présentent la même idée dans une onomatopée confuse, quelque chose en dessous et de fourré" scheint einleuchtend. Wir möchten an dieser Stelle eine Interpretation wagen, die den Namen „Tartufe" zwar nicht erklärt, aber zur Entstehung des Gemischs von „Montufar-truffe (truffle) — Tartufle (ital. tartufo) (so in der „Lettre sur les observations . . .") — noch ein weiteres Assoziationselement hinzufügt: das seit der „Ecole des femmes" sattsam bekannte und verspottete, anekdotisch und affektiv belastete Wort „tarte à la crème!"

schicken, der im Namen des Königs jede weitere Aufführung untersagte.

Molière versuchte ohne Ergebnis, wie Brossette erzählt, durch den Einfluß der Schwägerin des Königs auf Lamoignon einzuwirken. Dann erhielt er durch Boileaus Vermittlung bei Lamoignon eine Audienz. Der Empfang war höflich, aber frostig und ergebnislos. „Monsieur" (läßt Boileau nach Brossette S. 565 a. a. O. den Präsidenten sagen), „je fais beaucoup de cas de votre mérite: je sais que vous êtes nonseulement un acteur eccellent, mais encore un très-habile homme qui faites honneur à votre profession et à la France. Cependant avec toute la bonne volonté que j'ai pour vous, je ne saurois vous permettre de jouer votre comédie. Je suis persuadé qu'elle est fort belle et fort instructive; mais il ne convient pas à des comédiens d'instruire les hommes sur les matières de la morale chrétienne et de la religion: ce n'est pas au théâtre à se mêler de prêcher l'Evangile. Quand le Roi sera de retour, il vous permettra, s'il le trouve à propos, de représenter le Tartuffe; mais pour moi, je croirois abuser de l'autorité que le Roi m'a fait l'honneur de me confier pendant son absence, si je vous accordois la permission que vous me demandez." Lemoignons Ansichten sind die eines strengen Jansenisten und aufrechten, pflichtbewußten Beamten. Nichts läßt darauf schließen, daß auch er zur Kabale gehörte; wir dürfen uns von dem schulmeisterlichen Bürokratenton nicht täuschen lassen.

Ein zweiter Schritt bei Lamoignon erhielt eine glatte Absage. In seiner Wut und Verzweiflung wagt Molière das Äußerste. Seine zwei besten Schauspieler, der Edelmann La Thorillère und La Grange, tragen ein zweites von Molière verfaßtes Bittgesuch in Eilstaffette am 8. August zum König, der gerade Lille belagerte.

Wir besitzen auch dieses zweite Gesuch. Es ist in Eile geschrieben, denn aus den hastig hingeworfenen Zeilen spricht unverhüllt die ganze wütende Bitterkeit und der ungeduldige Ernst des Dichters. Er erheischt vom König ein Machtwort. Er beteuert, daß er alles getan habe, um dem Stück jede Spitze zu nehmen, daß sich die ursprünglich wohl etwas klerikerhaft aufgemachte Figur „Tartufe" in einen beliebigen „homme du monde" verwandelt habe. Er klagt die Devotenkabale mit rücksichtsloser Bissigkeit an. Ja, er stellt, fast unverschämten Tones, den König vor die Alternative „pour me sauver moi-même de l'éclat de cette

tempête, c'est de dire que Votre Majesté avoit eu la bonté de m'en permettre la représentation, et que je n'avois pas cru qu'il fût besoin de demander cette permission à d'autres, puisqu'il n'y avoit qu'Elle seule qui me l'eût défendue“[1]). Er geht so weit, dem König unverhüllt zu drohen, „mais il est très assuré, Sire, qu'il ne faut plus que je songe à faire de comédie si les Tartufes ont l'avantage . . .“ Ein geradezu dreistes Ultimatum also, das auch durch den schmeichlerischen Schlußpassus des „Placet“ nicht abgeschwächt wird; entweder Aufhebung des Verbots oder Demission als Dichter.

Die beiden Gesandten bekamen den König nicht zu Gesicht. Sie erhielten nur das vage Versprechen übermittelt „le Roi . . . . . nous fist dire qu'à son retour à Paris il feroit examiner la pièce de Tartufe (also wohl in der neuen Gestalt, die der König anscheinend noch nicht kannte) et que nous la jouerions“. Das war alles. Inzwischen hatte aber der Erzbischof von Paris, der sich zum Sachwalter des (wie wir später sehen werden) schwer widerlegbaren Vorwurfs machte, den auch Bourdaloue vertrat, wenn er (wahrscheinlich 1669) sagte, daß diese „Libertinage“ ein falsches Bild gebe „de la vraie piété par de malignes représentations de la fausse“, unter Ordonnanz vom 11. August befohlen:

„Sur ce qui nous a été remontré par notre promoteur que, le vendredi cinquième de ce mois, on représenta sur l'un des théâtres de cette ville, sous le nouveau nom de l'Imposteur, une comédie très-dangereuse, et qui est d'autant plus capable de nuire à la religion, que, sous prétexte de condamner l'hypocrisie ou la fausse dévotion, elle donne lieu d'en accuser indifféremment tous ceux qui font profession de la plus solide piété, et les expose par ce moyen aux railleries et aux calomnies continuelles des libertins: de sorte que pour arrêter le cours d'un si grand mal, qui pourroit séduire les âmes foibles et les détourner du chemin de la vertu, notre dit promoteur nous auroit requis de faire défenses . . . Nous

---

[1]) Welches diese angebliche Aufführungserlaubnis war, wissen wir nicht. Vielleicht hatte der König vor seiner Abreise einmal dem kranken Molière ein paar hoffnungsvolle und aufmunternde Worte gesagt oder sagen lassen, die dieser sich nach seiner Weise ausdeutete. Um eine feste Zusage kann es sich bestimmt nicht gehandelt haben, sonst wäre der loyale Lamoignon nicht so entschieden und energisch eingeschritten.

. . . avons fait et faisons très-expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de notre diocèse de représenter, sous quelque nom que ce soit, la susdite comédie, de la lire ou entendre réciter, soit en public soit en particulier, sous peine d'excommunication."

Der Schlag saß.

La Grange belehrt uns, daß „la troupe n'a point joué pendant notre voyage, et nous avons recommencé le 25 de septembre", und zwar mit dem „Misanthrope". Vielleicht wollte Molière die Wucht des Péréfixeschen Ediktes durch die Zeit abschwächen, vielleicht war er durch die Aufregungen selbst wieder krank geworden oder mutlos und verzweifelt, wie es Robinets Postille (zitiert nach der „Notice" in der Ausgabe der „Grands Ecrivains" S. 324) vermuten läßt:

„J'oubliois une nouveauté,
Qui doit charmer notre cité:
Molière, reprenant courage,
Malgré la bourrasque et l'orage,
Sur la scène se fait revoir."

Molière raffte sich wieder auf. Er wollte dem König, der wahrscheinlich wegen eines Komödianten nicht mit Eclat gegen den Erzbischof auftreten mochte, die Aufhebung des Verbots abschmeicheln, abgewinnen. Am 16. Januar 1668 gab er den burlesk verspielten, ironischen, vielleicht selbstironischen „Amphitryon", in dessen Jupiter sich Ludwig XIV. geschmeichelt wiedererkennen durfte. Am 18. Juli folgte der „Dandin", am 9. September bereits — ein Beweis für die innere Kräftigung des Dichters, die nicht zum wenigsten den erneuten Gunstbeweisen des Königs zuzuschreiben sein dürfte — „L'Avare".

Aber auf dem „Tartufe", der in der nämlichen Zeit immer wieder überarbeitet wurde, lag noch weiter das Verdikt der Zensur. Das Stück genoß immer nur die Gunst privater Aufführungen. Dreimal im Jahre 1668 allein bei Condé, und zwar die erste am 4. März, die zweite am 20. September, die dritte am 2. oder 8. November. Der König hat diese Aufführungen dem Verbot des Erzbischofs zum Trotz anscheinend stillschweigend geduldet, zumal er sich darauf berufen konnte, daß Schloß Chantilly außerhalb der Diözese und des Machtbereichs der erzbischöflichen Gewalt lag. Warum Ludwig XIV. so lange zögerte, die Aufhebung des Verbotes auszusprechen, wissen wir nicht sicher: wahrschein-

lich wollte er sich mit Hardouin de Péréfixe nicht überwerfen und die Verhandlungen wegen der „Paix de l'Eglise" nicht unnütz gefährden. Am 8. Oktober 1668 kam das Konkordatbreve Clemens IX. an, am 1. Januar 1669 wurde es durch Medaillenprägung öffentlich verlautbart. Vielleicht hängt die Aufhebung des Bannes über den „Tartufe" mit diesem Kirchenfrieden und der daraus folgenden allgemeinen Befriedung der gläubigen Gemüter zusammen, wie Bazin annimmt.

Factum stat: „La permission" wie es in der Ausgabe von 1682 heißt, „de représenter cette comédie en public sans interruption a été accordée le 5 février 1669, et dès ce même jour la pièce fut représentée par la troupe du Roi". Diese Bereitschaft der Truppe zur Aufführung setzt voraus, daß Molière schon längere Zeit vor dem 5. Februar in die Aufhebung des Verbots eingeweiht war. Daß die Spielerlaubnis direkt vom König kam, tut uns Molière im 3. Placet kund, wo es mit der ganzen dankbaren Freude heißt: „le propre jour de la grande résurrection de Tartuffe, ressuscité par vos bontés". Und in der Genugtuung über den Riesenerfolg, von dem der Journalist Robinet am 6. Februar 1669

„Quand mardi je sus qu'en lumière
Le beau Tartuffe de Molière
Alloit paroître, et qu'en effet,
Selon mon très-ardent souhait,
Je le vis, non sans quelque peine,
Ce même jour-là sur la scène.
.....
Et que maints coururent hasard
D'être étouffés dedans la presse"

und am 6. April Kunde gibt, fügt Molière heiter noch bei: „Je suis, par cette première faveur, réconcilié avec les dévots". Ja, der Dichter hatte gesiegt, und alle noch post festum erfolgende Kritik vermochte diesen Erfolg nicht zu schmälern. Aber der Sieg war teuer erkauft, denn der „Tartufe" von 1669 ist ein Kompromißprodukt und wahrscheinlich nur noch ein schwächerer Abglanz der einstigen bitteren Verve des „Tartufe" von 1664, dessen wahre Schärfe und unbarmherzige Satire wir aus manchen Stellen seines gleichaltrigen Zwillingsbruders, des „Don Juan", vielleicht nur noch von fern zu ahnen vermögen.

DON JUAN

Die Fabel des „Don Juan“ übte auf das Pariser Theaterpublikum der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts dem Anscheine nach eine besondere Anziehungskraft aus. Gefördert wurde dieses Interesse durch die Aussicht auf Bühneneffekte und Regiekunststücke, die bei dem allgemeinen Zeitgeschmack für Opernaufführungen, Ballettdarbietungen, szenarische Zauberleistungen besonders beliebt waren.

Als Molière zu dem „Don Juan“stoff griff, wußte er, daß ihm und seinem Theater ein ausgesprochener Bühnenerfolg sicher war. Dafür bürgte eben der Stoff selbst, der in verschiedenen Ausgestaltungen auf mehreren Pariser Theatern bereits große Zugkraft bewiesen hatte[1]). Ob der Dichter allerdings freien Herzens und rein von sich aus den Stoff wählte, ist sehr zweifelhaft. Viel wahrscheinlicher dürfte es sein, daß ihn seine Truppe dazu drängte, die nach dem Verbot des „Tartufe“ und dem ziemlich ertragarmen Jahr 1664 durch ein von vornherein erfolgsicheres Stück die Kassen füllen wollte. Es scheint ausgeschlossen zu sein, daß Molière an dem Stoff selbst, der Legende vom liebeswütigen Don Juan, ein besonderes und tieferes Interesse gehabt hätte. Nichts im Bereich seines ganzen Schaffens ließe darauf schließen.

Welches nun auch der eigentliche Grund zur Wahl des „Don Juan“stoffes gewesen sein mochte: Molière war, als er sich zur Bearbeitung entschloß, durch die Fabel selbst in seiner Marschroute einigermaßen festgelegt. Er konnte unmöglich den tragischen

---

[1]) Dies bezeugt z. B. die épître de Villiers von 1660 aus seinem „Festin du Pierre“, das im Hostel de Bourgogne 1659 gespielt wurde:

„Mes compagnons l'ont souhaité de moi, dans l'opinion qu'ils ont eue que le nombre des ignorants surpassent de beaucoup celui de ceux qui se connaissent aux ouvrages de théâtre, s'attacheroient plutôt à la figure de Don Pierre et à celle de son cheval qu'aux vers ni à la conduite . . .“

Schluß entfernen, ganz abgesehen davon, daß die gereade damit verbundenen Bühneneffekte vom Publikum erwartet wurden: die Statue, der Blitz, Verschwinden in der Hölle usw.

Und doch ist der „Don Juan ou le Festin de Pierre", wenn auch nicht eine der gutgefügten, so doch originellsten Stücke Molières geworden, zumal was die komischen Bestandteile anbelangt, deren einige wir hier untersuchen wollen.

Zunächst ein paar Worte über die Figur des „Don Juan" selbst. Molière hat sich nirgends darum gekümmert, die unwiderstehliche Liebesherrlichkeit in irgendwelcher lyrisch-dramatischen Form glaubhaft zu machen. Eine erotische Problematik psychologisch zu entwickeln war sein Thema nicht, lag auch wohl kaum im Bereich seines Interesses. Die für das Stück verbindlichen, diesbezüglichen Ereignisse liegen, wie bei Elvire und den anderen von Sganarelle in der ersten Szene in anonymer Vielzahl aufgeführten Opfern des „épouseur", bereits vor dem Beginn des Stückes, teils spielen sie (Erzählungsepisode mit der Barke) schattenhaft und Andeutung geblieben gewissermaßen am Rande des Stückes, teils sind sie (Episode mit Charlotte und Mathurine) psychologisch ohne Belang. Die lange Galanterietirade Don Juans in der 1. Szene des I. Aktes enthält zwar einige sehr glücklich beobachtete psychologische Einzelheiten, besitzt aber nicht die echte Wärme gefühlter Leidenschaft und wirkt, wie Sganarelle ganz richtig empfindet, „comme un livre" oder (nach den Ausgaben 1683 und 1694) wie „appris par cœur". Dazu kommt, daß die in dieser Selbstbeschreibung Don Juans verkündete Liebeswut „je me sens un cœur à aimer toute la terre" an keiner Stelle des Stückes von Molière auch in dramatische Gestaltung übertragen und überzeugend zum Ausdruck gebracht worden wäre. Sie macht fast eher den Eindruck von Aufschneiderei. Immerhin gibt der Dichter, wenn auch nicht sehr glücklich, an dieser Stelle eine Art Exposition des Wesens seines Don Juan, soweit diese überhaupt in Anbetracht der allgemeinen Kenntnis noch vonnöten war. Um vieles stärker und eindringlicher ist die nämliche Selbstbeschreibung bei Rosimond I, 3 („Le nouveau Festin de Pierre"), weil sie dort in dramatischem Zwiegespräch einem der Opfer selbst ins Gesicht geschleudert wird, ganz zu geschweigen von der kraftvollen Intensität der knappen Verse, die den Inhalt der langen Tirade bei Molière kurz zusammenfassen:

Don Juan: „en vain vous faites fonds sur le don de mon cœur,
Le bien dont on jouit ne cause plus d'ardeur,
Et la possession, plus elle a fait d'envie,
Du plaisir de jouir est bien tost assouvie.

Ja noch mehr: während zu Beginn des I. Aktes des „Don Juan" noch die Erotomanie im Vordergrund steht, tritt sie im Verlauf des Stückes immer mehr zurück und macht der Darstellung anderer im Wesen Don Juans liegender böser Eigenschaften Platz. Mit dem III. Akt verschwindet der Liebesheld und verwandelt sich in einen ruchlosen und skrupellosen Skeptiker, Gotteslästerer, Lügner und Heuchler, dem überhaupt nichts mehr heilig ist als der Wille seines schrankenlosen hedonistischen Individualismus.

II, 4 Don Juan: „Je te l'ai dit vingt fois, j'ai une pente naturelle
à me laisser aller à tout ce qui m'attire.

An dieser Stelle findet sich auch noch eine gelegentliche Anspielung auf seine Schürzenjägerei; erst im IV. Akt, 7. Szene tritt ganz kurz, aber nur als eine Art ruchlosen Kontrastes auf die Mahnworte der Elvire, noch einmal (und gleichzeitig zum letztenmal) die Erotomanie in Erscheinung. Hier überrascht auch die durchaus sinnliche Färbung der Worte Don Juans, für die sich sonst im ganzen Stück kein Pendant zeigt. Jedoch liegt kein besonderer Akzent auf dieser Stelle; sie ist weder ausgeführt noch gestaltet zu einer verführerischen Liebeswerbung, wie wir dies irgendwo im Stück doch erwarten dürften — denn das Werben um Charlotte entbehrt völlig der feineren Galanterie, die das edelmännische Auftreten Don Juans erfordern sollte, sondern es ist ein dreistes und fast plumpes Kirren und Girren, das von den galanten Qualitäten des Helden keine überzeugende Anschauung gibt.

Wir sehen also, daß Molière das bereits von seinen Vorgängern, d. h. seit Tirso de Molinas Originalschöpfung, geformte und stehend gewordene Bild des Frauenjägers als Gegebenheit übernimmt. Er ändert nichts an diesem Wesensfundament des Don Juan, aber er macht es nicht zum Problem seines Stückes. Er legt den Hauptakzent auf den rationalistischen Glaubensskeptizismus einerseits und auf die hedonistische Genußsucht andererseits. Im Bilde seines Don Juan sind jedoch diese beiden Wesenskomponenten nicht zu trennen, denn sie stehen in geheimer Wechselwirkung und sind gleichermaßen die Folge eines übersteigerten Individualismus, ja Solipsismus, der, wenn auch in moralisch anderer Be-

gründung, doch immerhin in der Gestalt eines Alceste im „Misanthrope", also bereits ein Jahr später, sein Pendant gefunden hat. Während Alceste ein gemeinschaftsfremder Fanatiker der Idee der Wahrheit ist, stellt sich Don Juan als ebenso gemeinschaftsfremder Fanatiker des eigenen Ichs dar. Alceste ist ein Misanthrop, weil er erkannt hat, daß die Realität der Idee feindlich gesinnt ist; Don Juan ist ein Menschenverächter, weil er von der Übermacht des persönlichen Willens über die Idee durchdrungen ist. Wir fühlen trotz der Verschiedenheit der beiden Molièreschen Figuren eine innere Verwandtschaft der Weltentfremdung und chimärischen Übersteigerung des eigenen Ichs gegenüber den Forderungen der Realität und deren pragmatischen Kräften: Don Juan sagt blasphemisch: „Je me sens un cœur à aimer toute la terre". Alceste wütet fanatisch:

„Je n'y puis plus tenir, j'enrage, et mon dessein
Est de rompre en visière à tout le genre humain."

Wenn wir die moralischen Vorzeichen außer acht lassen, ist Don Juan der nämliche Menschenfeind wie Alceste.

Daß Don Juan als Sühne für seine Hybris, im Gegensatz zu Alceste, ein tragisches Ende nimmt, ist vielleicht weniger ein Verdienst oder eine zureichende Absicht Molières als vielmehr ein durch den Stoff selbst notwendiges und gefordertes Ergebnis. Es ist das einzige Mal im Schaffensbereich Molières — soweit wir wissen — daß ein Held im Kampf für seine Überzeugung den Tod findet, also ein tragisches Schicksal erleidet. Und mehr noch: es ist das einzige Mal bei Molière, daß überhaupt das Schicksal rächend und sühnend eingreift (wobei wir den wesensverwandten „Tartufe" außer Diskussion stellen möchten, wo das Schicksal als deus ex machina in der Majestät des Königs vertreten ist). Wir können nicht umhin festzustellen, daß dieses Autodafé als dramatisches Mittel seine spanische Herkunft nicht verleugnet und wohl kaum auf dem Boden Molièrescher komischer Weltbetrachtung gewachsen ist. Er übernahm es ohne den Zwang innerster Überzeugung. Denn wir können uns des Eindrucks nicht erwehren, daß das tragische Ende Don Juans durch die Mittlerschaft des beleidigten Kommandeurs nur sehr schwach von Molière begründet worden ist. Der Mord des Kommandeurs liegt vor Beginn des Stückes, das Auffinden des Mausoleums und die sich daran anschließende Essensaufforderung ist ein Zufallsmoment und geschieht ohne vorherige

Ankündigung; — erst ziemlich genau in der Mitte des Stückes erfahren wir etwas davon, und Molière hält es nicht einmal für nötig, den Mord am Kommandeur zu motivieren, wie dies vor ihm sowohl Tirso wie die Italiener, wie auch deren Imitatoren Dorimond und de Villiers und nach ihm Rosimond durch die „fille déshonorée" getan haben; und die Selbstsicherheit Don Juans vor dem mahnenden Erscheinen der Statue ist weder mehr noch weniger ruchlos als sein Verhalten gegen den mahnenden Vater und die bußeheischende Elvire. Sehen wir aber noch genauer zu, so entdecken wir, daß ein zweiter tragisch gefärbter Faden, und zwar auch erst seit dem III. Akt, dem Ende zuführt: Das rächerische Auftreten der Brüder Don Carlos und Alonse. Es wäre durchaus denkbar und im Sinne einer dramatischen Kräfteökonomie vielleicht sogar einheitlicher, wenn Don Juan seinen Tod durch die Hand der beiden Brüder fände. Vielleicht wäre diese Gestaltung des tragischen Ausgangs im Ganzen des Stückes sogar tiefer begründet, weil der Fall Elvire bereits in der 1. Szene des I. Aktes zur Sprache gebracht und immer wieder im Verlauf des Stückes an verschiedenen Stellen berührt wird. Aber, wie noch öfters auch in anderen Komödien Molières (z. B. Frosines Plan in „L'Avare") schürzt der Dichter mehrere Knoten, um am Schlusse ihrer einen als den ausschlaggebenden durchzuhauen und die anderen ungelöst herunterfallen zu lassen.

Die Lösung zur Erkenntnis dieser anscheinenden dramaturgischen Lässigkeit finden wir vielleicht, abgesehen von der oft notwendigen Eile, mit der Molière seine Stücke herstellen mußte, in der Tendenz des Dichters, die illustrativen Elemente besonders zu betonen und zu ihren Gunsten die zielsichere und eindeutig-einheitliche Führung der Handlung zurückzustellen. Schon bei Gelegenheit des „L'Avare" wiesen wir auf das Vorwalten dieser illustrativen Kontrapunktstechnik bei Molière hin und fanden dort bereits in dieser Technik den Schlüssel zu Molières schöpferischem Bestreben überhaupt. Wir sagten dort, daß ein bestimmter menschlicher Typus den Dichter psychologisch interessiert, daß er ihn aus der Realität abstrahiert als eine Art problematische Allegorie (nicht so viel anders als es die alten Moralités mit moral-teleologischem Interesse auch getan haben), ihn als Zentralfigur in eine mehr oder minder gleichgültige Fabel hineinstellt und die Fabel nur ausnutzt, nicht um ihrer selbst willen, wie z. B. das

spanische Intriguenstück, sondern um diese Typenabstraktion an einer Reihe von Begebenheiten lebendig zu illustrieren: wobei die Lebendigkeit fast stets ausschließlich durch die irgendwie komische Erscheinung dieser Figur erzielt wird.

Diese illustrative Technik ist auch beim „Don Juan" unverkennbar und unterliegt den nämlichen Voraussetzungen, die wir eben entwickelt haben. Gerade die Tatsache, daß Molière davon abgesehen hat, den ungeheuer dramatischen Charakter des unersättlichen Liebeshelden in tragischer Betonung zu entwickeln, dürfte für diese Behauptung ausschlaggebend sein. Denn der Molièresche „Don Juan" ist als Figur mutatis mutandis eine ähnliche Abstraktion aus der Realität wie ein Harpagon, eine ähnliche, sagen wir es ruhig, rational begriffene Allegorie wie der Théophile irgendeines Mystère, er ist der Typus des Glaubenslosen wie Harpagon der Typus des Geizigen. Auch Don Juans Atheismus ist ein allgemeingültiges, typisch gesehenes Exemplum. Sein Wesen ist nicht das einer einmaligen Persönlichkeit, und die Vorder- und Hintergründe sind gar nicht gezeigt oder gestaltet, etwa mit der Farben- und Tonskala, wie sie ein Richard III. aufweist, er ist kein durchgezeichneter Charakter, sondern eine auf einen bestimmten Generalnenner fixierte Allegorie. Don Juan steht als der Typus des Glaubenslosen im Mittelpunkt einer Fabel und wird in verschiedenen Situationen, in vereinzelten, meist ganz zusammenhangslosen Episoden als dieser vorgeführt und illustriert. Er ist von allem Anfang an der Atheist und bleibt dies, ohne irgendeine Entwicklung seines Wesens durchzumachen, bis zum Schlusse des Stückes, nicht anders als die Arnolphe, Harpagon, Dandin und Argon, in ihrer jeweiligen Typik.

Dies und die Tatsache, daß Don Juan schließlich die Sühne erleidet für seine Ruchlosigkeit, und zwar durch den Eingriff der göttlichen Macht, nähert das Stück mehr als irgendein anderes dem Bereich der traditionellen französischen Moralité, wobei es ganz außer Betracht bleibt, ob Molière wirklich eine solche Moralteleologie ernsthaft beabsichtigt hat. Auch spielt es keine Rolle, ob Molière überhaupt irgendein Bewußtsein von dieser Verbindung mit der altfranzösischen Moralité gehabt hat oder ob die Verquickung seiner illustrativen Technik und Problemallegorik mit den zwangsläufigen Erfordernissen des spanischen „Auto sacramentale" nur eine ungewollte merkwürdige Ähnlichkeit mit der

Technik der Moralité zeigt: die Tatsache selbst dürfte wohl schwer von der Hand zu weisen sein. —

Wir sagten bereits, daß dem Dichter Molière, im Gegensatz zu dem Schauspieldirektor, die Handlung des „Don Juan" wohl höchst nebensächlich war. Entsprechend der eben geschilderten Anlage der Figur seines Protagonisten füllt er mit seiner eigentlichen dichterischen Wirksamkeit und Erfindungskraft die einzelnen, in die übernommene Gesamtfabel eingesprengten Episoden. Wir dürfen annehmen, daß die Szenen mit den zwei rächenden Brüdern, also III, 3 und 4 und V, 3 Vorlagengut Molières waren, dazu käme die Szene mit dem Vater Don Louis IV, 4 und die Begegnungen mit der Statue selbst. Wahrscheinlich übernahm Molière auch die Figur der Elvire aus einer Vorlage. Jedenfalls ist es zweifellos, daß alle diese Handlungsträger einem ausgesprochen höfisch-aristokratischen Milieu angehören, das zu einem großen Teil der übrigen bäuerlich-bürgerlichen Episoden nicht recht paßt. Molière hat dieses vornehme Milieu, das ja im spanischen Original sich auch findet, ruhig verwertet, vielleicht sogar zu einigen satirischen Seitenhieben ausgenützt. Denn die Tirade Don Louis' in IV, 4 macht doch sehr entschieden den Eindruck, als habe Molière ein wenig pro domo angeklagt: der Ohrfeigenmarquis der „tarte à la crême", der Scharwenzelmarquis aus dem „Impromptu de Versailles" durften sich wohl dabei getroffen fühlen, zumal der erstgenannte, dem der Dichter seine Frechheit noch nicht heimgezahlt hatte. Wie mußte es auf das verständnisinnige Parterrepublikum gut gewirkt haben, wenn Don Juan als einzige Gemütsreaktion auf das Erscheinen der Elvire I, 2 einen Ärger über mangelnde Etiquette zeigt!

Don Juan: „Est-elle folle de n'avoir pas changé d'habits, et de venir en ce lieu-ci avec son équipage de campagne"? Molière beläßt also seinen „Don Juan" in der Sphäre der Vornehmheit; um so stärker ist aber dadurch der Kontrast zu der kleinbürgerlichen Biedermeierei seines Sganarelle, zu der bäurischen Däftigkeit seiner Pierrot, Charlotte und Mathurine, zu der bourgeoisen Händlerseele seines M. Dimanche, zumal wenn wir an die Gewandungsunterschiede denken. Ohne jedoch irgendwo diese soziale Rangverschiedenheit zum Problem erheben zu wollen, benützte sie Molière, vielleicht ohne spezielle Absicht, zur Illustrierung der allgemeinen skeptischen und hedonistischen

Freizügigkeit und gemeinschaftsfremden Vereinzelung seines Don Juan.

Das einzige Moralgesetz, dem sich Don Juan unterwirft und das er beobachtet, ist das chevalereske. Es gehörte einerseits zu Molières spanischer Vorlage, paßte aber auch andererseits ausgezeichnet zum Bilde eines adligen französischen Junkers um 1664. Mut zu beweisen war die Pflicht des Ritters. Don Juan ist mutig und tollkühn, im Guten wie im Bösen. Er gehorchte damit nur einer selbstverständlichen adligen Erziehungsmaxime, die zwar jeden tieferen religiösen Sinn verloren hatte, aber als antiquierte Regel doch in Fleisch und Blut übergegangen war. Während Molière in der Begegnungsszene mit den beiden Brüdern die ritterliche Befreiung und den Zweikampf ohne besondere Betonung wahrscheinlich aus seiner Vorlage übernimmt, benützt er die Wiederkunft des Don Carlos in III, 8 und die dort erfolgende Aufforderung zum Duell zu einer peinlichen Satire gegen die heuchlerische Sophistik der Verteidigung des Zweikampfs durch die Jesuiten. Denn der Schluß der Szene:

Don Juan: „mais je vous déclare, pour moi, que ce n'est point moi qui me veux battre: le Ciel m'en défend la pensée; et si vous m'attaquez, nous verrons ce qui en arrivera,"

klingt doch sehr stark an die Maxime des „bon père" im 7. Briefe der „Provinciales" an: „Si un gentilhomme . . . est appelé en duel, . . . il peut, pour conserver son honneur, se trouver au lieu assigné, non pas véritablement avec l'intention expresse de se battre en duel, mais seulement avec celle de se défendre, si celui qui l'a appelé l'y vient attaquer injustement. Et son action sera toute indifférente d'elle-même. Car quel mal y a-t-il d'aller dans un champ, de s'y promener, en attendant un homme, et de se défendre si on l'y vient attaquer? Et ainsi il ne pèche en aucune manière, puisque ce n'est point de tout accepter un duel, ayant l'intention dirigée à d'autres circonstances."

Auch hier ist jedoch das Duell dem Dichter Mittel zum Zweck: er benützt die Gelegenheit, da er nun schon einmal seinen Don Juan zu einem „Hypocrite" gemacht hat, um einige satirische Seitenhiebe gegen die heuchlerische Kasuistik der Bigotten („le Ciel m'en défend la pensée)" auszuteilen. Die Figur des Don Juan und das Duell müssen herhalten, um seine Wut gegen die rabulistische Heuchelei jesuitischer Moral loszulassen — desto weniger

Bedeutung hat aber die Tatsache dieses Duells für das Stück selbst; es kommt ja auch nicht zum Austrag. Wie gründlich mißverstanden hat aber der jansenistische De Rochemont die Absichten Molières, wenn er als Duellgegner auf den Dichter als vermeintlichen Duellfreund loszieht („Observations sur le Festin de Pierre S. 231")!

Was tat nun Molière aus Eigenem zu der überkommenen Figur des Don Juan hinzu? Wir erkannten schon, daß er ihn zum Typus des glaubenslosen Lüstlings macht. Weiterhin finden wir, daß er die Glaubenslosigkeit bis zum Zynismus verzerrt, wie in der Szene mit dem Bettler, die bei Dorimond und de Villiers ganz bedeutungslos bleibt. Aber den Trumpf sparte sich der Dichter für den letzten Akt auf, wo er dem Zyniker auch noch die Maske des Heuchlers aufstülpt. Diese psychologische Volte des Dichters entspricht nicht seiner sonstigen Gepflogenheit, einen einmal festgelegten Typus ohne Komplikationen individualpsychologischer Natur eindeutig und folgerichtig von Anfang bis zu Ende durchzuhalten. Die Hypokrisie Don Juans hat keinerlei psychologische Begründung im Gesamttypus des „Don Juan" — die verliebte Werbung um Charlottes Einwilligung ausgenommen! — sie ist eine nicht im Innern und in der Anlage der Figur begründete Eigenschaft, sondern von außen her, zu durchsichtig-satirischen Zwecken vorgenommene Aufpfropfung eines Lasters, das zu der gradstirnigen Frechheit des Nihilisten nicht eben recht paßt. Wir wissen, was Molière veranlaßt haben mag, nach dem Verbot seines „Tartufe" von 1664 unter der Maske des „Don Juan" seine Wut an den devoten Heuchlern auszulassen. Don Juans Tirade V, 2 ist wahrhaftig deutlich genug:

Don Juan: „Enfin c'est là le vrai moyen de faire impunément tout ce que je voudrai. Je m'érigerai en censeur des actions d'autrui, jugerai mal de tout le monde, et n'aurai bonne opinion que de moi. Dès qu'une fois on m'aura choqué tant soit peu, je ne pardonnerai jamais et garderai tout doucement une haine irréconciliable. Je ferai le vengeur des intérêts du Ciel, et, sous ce prétexte commode, je pousserai mes ennemis, je les accuserai d'impiété, et saurai déchaîner contre eux des zélés indiscrets, qui sans connaissance de cause, crieront en public contre eux, qui les accableront d'injures, et les donneront hautement de leur autorité privée. C'est ainsi qu'il faut profiter

des foiblesses des hommes, et qu'un sage s'accomode aux vices de son siècle.

Die Rochemonts und Genossen hatten wirklich allen Grund, sich getroffen zu fühlen! Und de Rochemont selbst sah nicht sein hier vorgeahntes Selbstporträt, als er in seinen „Observations" alles tat, um die Befürchtungen des Dichters aktuell faßbar zu machen! —

Wenn nun aber der Don Juan ein in Anlage und Aufbau dem Alceste, Harpagon, Dandin und Argon verwandter Typus ist: hat ihn nun Molière auch lebendig zu machen verstanden, lebendig durch die Kraft komischer Illustration?

Die Antwort muß verneinend ausfallen, soweit die Figur Don Juans allein und im Besonderen in Frage steht. Unzweifelhaft sind der Szene mit den Bauern possenhafte und burleske Elemente nicht abzusprechen, unleugbar hat die Szene mit M. Dimanche burleske Eigentümlichkeiten, unbestreitbar sind auch die gerade in der Wiederholung von „le Ciel" gegenüber Don Carlos' Drängen liegenden ironisch-burlesken Elemente in V, 3. Aber das sind nur ein paar Episoden im Ganzen des Stückes, die den Don Juan noch lange nicht zu einem konsequent komischen Typus zu machen vermögen. Und doch erhält Don Juan eine besondere Form komischer Leibhaftigkeit: aber keine aktive, d. h. im Typus selbst liegende, sondern eine reaktive, d. h. durch die Rückstrahlung aus der farcenhaften Possierlichkeit seines nie fehlenden Dieners Sganarelle, den Molière selber spielte. Don Juan ist von seinem Diener nicht zu trennen, und ebensowenig der Knecht von dem Herrn; beide sind in Tun und Rede wechselweise so innig verbunden, daß die eigentliche Wirkung erst in der jeweiligen Rückstrahlung des einen auf den anderen beruht. In diesem Sinne ist das unzertrennliche Paar Don Juan-Sganarelle (von fern wie Don Quixote und Sancho Pansa) eine zweiköpfige Einheit, nämlich was die „Repercussio comica" anlangt. Um diese reaktive Komik näher zu erläutern (sie ist der Sphäre der Ironie zugehörig), müssen wir uns die Figur des Sganarelle genauer ansehen. Denn auch sie ist ebensowenig von Grund auf komisch angelegt wie die Figur des Don Juan, sondern wirkt komisch erst im Verhältnis zu dem Herrn.

So hat man von dem Sganarelle der 1. Szene des I. Aktes, die mitten in ein Gespräch zwischen dem Diener Don Juans und

Gusman hineinführt, durchaus nicht den Eindruck einer komischen Figur. Zwar sind die einleitenden Schwätzereien Sganarelles über den Tabak hübsch possierlich in ihrer anachronistischen Zitierung des Aristoteles als Kronzeugen wider die heilsamen Wirkungen des Tabakschnupfens, zumal wenn wir uns vorstellen, daß Molière einige mimische Kunststückchen dabei gemacht haben wird; aber davon abgesehen ist der übergroße Teil der Szene ein durchaus ernsthaftes Gespräch, das die Handlung eröffnet, das Wesen des Don Juan beleuchtet und durch die Worte Sganarelles:

„Suffit qu'il faut que le courroux du Ciel l'accable quelque jour ..."

den Schluß des Stückes bereits vorausahnen läßt. Wir haben keinen Grund anzunehmen, daß Sganarelles Schilderung vom Leben seines Herrn eine komische Note gehabt habe, denn Molière läßt ziemlich einwandfrei durchblicken, daß sie eher abschreckend wirkt:

„tu demeures surpris et changes de couleur à ce discours."

Kaum betritt aber Don Juan (Szene 2) die Bühne, so nimmt Sganarelle auch schon die typische Haltung des Dieners an und setzt ein Gesicht auf, wie es ein Sosie oder Scapin auch nicht anders trägt. Schon die erste Antwort zeigt mit ihrer verlegenen Formulierung

„C'est quelque chose aussi à peu près de cela"

eine ausgesprochen burleske Färbung. Diese wird jedoch zunächst nicht weiter fortgeführt, sondern kommt erst wieder zum Vorschein, als Don Juan den Diener und Vertrauten nach seiner Meinung über seine Schürzenjägerei fragt und Sganarelle ebenso verlegen und ausweichend antwortet wie oben:

„Assurément que vous avez raison si vous le voulez, on ne peut pas aller là contre; mais si vous ne le vouliez pas, ce seraît peut-être une autre affaire."

Da wir aus der 1. Szene bereits erfahren haben, daß Sganarelle wider die eigene Überzeugung aus Furcht vor Verlust seines Postens dem Herrn zu dienen gezwungen ist:

„il faut que je lui sois fidèle en dépit que j'en aie; la crainte en moi fait l'office du zèle ... et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste",

so wirkt sich dieses verlegene Herumdrücken auf der Bühne um so komischer aus. Sganarelle befindet sich in einem Zwiespalt:

er verabscheut das Vorgehen seines Herrn, wagt ihm aber nicht entschieden die Wahrheit zu sagen. Dieser Zwiespalt gibt all seinen Worten eine burleske Betonung: während sie an sich teilweise durchaus wertvoll sind, von einem sicheren Moralinstinkt ausgehen und eine durchaus christlich-konventionelle Moral verkünden, so verlieren sie, im Augenblick, da sie an Don Juan gerichtet werden, eben durch das zwiespältige Schwanken zwischen Aufrichtigkeit und Furcht, ihren immanenten Ernst und ihre werthafte Bedeutung und wirken ausgesprochen burlesk:

Sganarelle: C'est bien à vous, petit ver de terre, petit mirmidon que vous êtes (je parle au maître que j'ai dit) ...

Der Eindruck dieser scheinbar an einen imaginären, in Wirklichkeit aber doch an den eigenen Herrn gerichteten Worte auf den Zuschauer ist freiwillig und unfreiwillig ironisch.

Die weiteren Bemerkungen Sganarelles in dieser Szene sind wieder ohne komische Betonung, sondern durchaus ernsthaft mahnend und ernsthaft gemeint. Trotzdem wirkt diese Ernsthaftigkeit nicht mehr werthaft, weil sie erstens bereits durch die vorangegangene ironische Einstimmung an Würde eingebüßt hat und weil sie andererseits zu durchsichtig von Furcht um das eigene Leben diktiert ist.

Das Maß der Unaufrichtigkeit und des furchtsamen Hin- und Herschwankens zwischen der eigenen besseren Überzeugung und der Angst vor der Strafe durch den Herrn nimmt auch fernerhin den Worten Sganarelles jede Sicherheit moralischer Würde. Wir wiederholen: an sich mögen Sganarelles Moralpredigten und -mahnungen durchaus ernsthaft gemeint sein: sobald sie dem Blick und Ohr Don Juans ausgesetzt sind, wirken sie burlesk. Mit einigem Recht durfte deshalb De Rochemont in seinen „Observations sur le Festin de Pierre" sagen: „mais qui peut supporter la hardiesse d'un farceur ... qui rend la majesté de Dieu le jouet d'un maître et d'un valet de théâtre, d'un athée, qui s'en rit, et d'un valet, plus impie que son maître, qui en fait rire les autres?" (S. 220.)

Sganarelles Entsetzen über die Unmoral seines Herrn wirkt als komische Grimasse, und er ist keineswegs als Figur werthaft genug, um die Skrupellosigkeit seines Herrn durch seine eigenen Moralpredigten (im Bewußtsein des Zuschauers) wettzumachen, dadurch, daß er sie verdammt. Dazu kommt, daß seine eigene

Gottesfurcht höchst fragwürdiger Natur ist, wenn er z. B. vor Don Juan seinen Aberglauben an den „moine bourru" recht drastisch bekennt. Gerade dadurch aber verliert hinwiederum sein moralphilosophischer Exkurs über das Wunderbare am Menschen, der in seiner Formulierung sehr deutlich an Gassendis „Syntegma philosophicum" erinnert, den Ernst und die Wirkungskraft: er macht den Eindruck eines halbverstandenen Kauderwelschs. Wenn wir uns aber dabei noch das mimische Spiel Molières als Sganarelle vorstellen, wenn wir zusehen, wie gegen Ende dieses Exkurses die Worte sozusagen im mimischen Getriebe untergehen, wie das immer heftiger werdende Gebärdenspiel die Hauptsache wird:

> „je veux frapper les mains, hausser le bras, lever les yeux au ciel, baisser la tête, remuer les pieds, aller à droite, à gauche, en avant arrière, tourner ..."

und wie schließlich das Ganze im Steissitz possenhaft endet, so können wir nicht umhin, die gesamte Tirade des Dieners als lächerlich zu empfinden. Don Juans Bemerkung:

> „Bon! voilà ton raisonnement qui a le nez cassé"

gibt mit ihrer ironischen Schadenfreude dieser Entwürdigung der Moralpredigt überzeugenden Ausdruck. Und diese Ironie, welche die Niederlage des Dieners konstatiert, wirkt ihrerseits wieder zurück auf Don Juans Glaubensarithmetik und rationalistischen Nihilismus:

> „Je crois que deux et deux font quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre font huit."

So verstehen wir auch bis zu einem gewissen Grade die Empörung De Rochemonts und sehen die relative Berechtigung seiner Anklagen ein, wenn er sagt (Observations ... S. 228):

> „Et Molière ne peut parer au juste reproche qu'on lui peut faire d'avoir mis la défense de la religion dans la bouche d'un valet ... Le Maître et le valet jouent la Divinité différement: le maître attaque avec audace, et le valet défend avec faiblesse ... le maître ne croit rien, et le valet ne croit, que le Moine bourru ... Et où a-t-il trouvé qu'il fût permis ... de parler de Dieu en bouffonnant et de faire une farce de la religion? Il devoit pour le moins susciter quelque acteur pour soutenir la cause de Dieu et défendre sérieusement ses intérêts."

Dieser Vorwurf ist aller Wahrscheinlichkeit Molière schon vor Erscheinen der „Observations" gemacht worden — wir sehen an der Figur des Cléante aus dem Tartufe, zumal in I, 5, und zwar bereits in der durch die „Lettre sur l'Imposteur" entzifferbaren Fassung von 1667, daß der Dichter die Nutzanwendung aus diesem Vorwurf gezogen hat. Die Worte der „Préface" von 1669 zur Buchausgabe des „Tartufe":

> „... j'ai mis tout l'art et tous les soins qu'il m'a été possible pour bien distinguer le personnage de l'Hypocrite d'avec celui du vrai Dévot ..."

legen davon beredtes Zeugnis ab.

In ähnlicher Weise wie bei dem soeben angezogenen Moralkatechismus von III, 1 verläuft auch Sganarelles Standpauke in V, 2. Während jedoch dort die Worte ihren Sinn und immanenten ethischen Wert besitzen und im Wesentlichen durch ein mit den Worten in keinem unmittelbaren Verhältnis stehendes mimisches Impromptu am Schlusse ihres Wertes verlustig gehen, spricht hier Sganarelle zunächst mit anscheinend glaubhafter Empörung seinen Abscheu vor der letzten Skrupellosigkeit seines Herrn, der Heuchelei, aus. Er will ihm nun endlich einmal die Meinung sagen, ohne Rücksicht auf die Strafe, die ihm sein Herr für diese Freiheit auferlegen wird. Aber was sagt er nun? Nichts anderes als einen sprichwortgewürzten, gemeinplätzigen Gallimathias, der sich langsam in einen possenhaft verspielten „coq à l'âne" verliert und dadurch ganz wie bei III, 1 sich jeder ernsten Wirkung beraubt. Die letzten schlußfolgernden Worte Sganarelles in V, 2

> „par conséquent vous serez damné à tous les diables"

gehen unter in einem Publikumsgelächter, das die Folge der Possenhaftigkeit des coq à l'âne-Kauderwelschs ist. Und fast gleich wie in III, 1 macht auch hier Don Juan, ungerührt und im Gefühl ironischer Überlegenheit, die Bemerkung:

> „O le beau raisonnement!"

Wir sehen immer wieder, daß Sganarelle, von Hause aus eigentlich der Vertreter des „bon sens" und der hausbackenen Alltagsmoral, durch die unmittelbare Beziehung zu Don Juan eine komische Note erhält. Sogar die Szene mit M. Dimanche zeigt diese Eigentümlichkeit: das ironisch burleske Überreden (im bildhaftesten Sinne des Wortes) des M. Dimanche durch Don Juan wird von dem Diener imitiert. Während jedoch der Herr einen feinen

chevaleresken Ton dem Geldmann gegenüber angeschlagen hatte, wandelt der Diener den Tonfall etwas ins Biderbe und Handgreifliche, jedoch ohne die vom Herrn bereits geübte und vorgezeichnete Methode des ironisch-burlesken Überredens aufzugeben: im Gegenteil, er ahmt sie ausdrücklich nach.

Wir sagten bereits, daß Sganarelles Figur durch zwei Komponenten gekennzeichnet ist: erstens durch die eigene hausbackene Moral und zweitens durch die Angst. Da diese Angst aber sowohl Gott wie Don Juan betrifft, so resultiert daraus ein Zwiespalt, der die Aussagen der bon-sens-Ethik entwürdigt. Überall dort, wo Sganarelle unmittelbar zu Don Juan redet, wirkt dieser Zwiespalt burlesk komisch, nämlich durch die ironische Überlegenheit Don Juans selbst, die den Diener zur lächerlichen Figur degradiert. Andererseits bleibt die Berechtigung und der moralische Wert der Worte Sganarelles doch bestehen. Da Don Juan auf das Urteil seines Dieners immerhin etwas hält (er fragt ihn ja stets nach seiner Meinung), färbt notwendigerweise dessen Lächerlichkeit reaktiv auf ihn selber zurück und schließt ihn mitsamt all seiner Überlegenheit an Sganarelle und dessen komische Wirkung an.

Bis zum Schlusse hält Molière die Figur des Sganarelle konsequent auf dieser Basis (Sganarelle ist in dieser Hinsicht einheitlicher als Don Juan gezeichnet). Denn wir dürfen aus De Rochemonts „Observations" (S. 227 a. a. O.):

> „en effet, ce prétendu foudre apprête un nouveau sujet de risée aux spectateurs, et n'est qu'une occasion à Molière pour braver ... la justice du Ciel, avec une âme de valet intéressée, en criant „mes gages, mes gages"? Car voilà le dénouement de la farce ..."

ebenso auch aus der schwächlichen „Réponse aux Observations" (S. 237 a. a. O.):

> „Je vous aurois même conseillé de le blâmer fort d'avoir fait crier: ‚Mes gages, mes gages!' à ce valet."

schließen, daß die Szene V, 6 nicht so gelautet hat, wie sie jetzt in der Edition des Grands Ecrivains festgelegt ist (wenn auch auf Grund der „exemplaires non cartonnés de l'édition originale"), sondern gemäß den Ausgaben von 1683 und 1694, die wahrscheinlich einem Bühnentext folgen:

„Ah mes gages, mes gages! voilà ... malheureux mes gages, mes gages, mes gages!"

Denn diese Fassung hat gegenüber der anderen den Vorzug, daß in ihr die Gesamtfigur des Sganarelle abschließend noch einmal mit aller Deutlichkeit in ihren zwei Wesenskomponenten gezeigt wird. Sganarelle hatte alle Untaten Don Juans, wiewohl mißbilligend, mitgemacht und ihm gedient, weil er Angst hatte, seinen Posten zu verlieren, wie er dies ja selber in I, 1 aussagt. Beim Tode des Herrn reagiert auch zunächst der Jammer um den entgehenden Lohn ... „Mes gages, mes gages!" Dann erst folgt die Genugtuung der zufriedengestellten Moral über die gerechte Strafe. Beides, der Jammer und die Genugtuung, sind an sich durchaus nicht komisch, wirken aber ausgesprochen burlesk, weil aus ihrer Kombination der innere Zwiespalt Sganarelles mit aller Deutlichkeit nochmals in Erscheinung tritt: denn immer noch besteht die Beziehung zu Don Juan. Hatte der lebende Herr Sganarelles Moralüberzeugung durch die Angst vor dem Fortjagen gezügelt („bride mes sentiments" I, 1), seine Aussagen und Gardinenpredigten entwertet und zu komischer Unaufrichtigkeit verdammt, so beherrscht auch der tote Don Juan noch das Gebahren des Dieners, weil die Moralgenugtuung durch den Jammer um die verlorene Stelle ein ähnliches Maß komischer Unaufrichtigkeit erhält und burlesk entwertet wird. Bis zum Schlusse also dauert dieses eigentümliche, in dieser Form bei Molière nicht mehr zu findende Spiel und Widerspiel reaktiver, rückstrahlender Komik fort, die dem ganzen Stück eine Glasur von Ironie verleiht. Und diese Ironie wirkt ihrerseits, weil sie das Moralgehäuse überfärbt, durchaus zynisch und läßt tatsächlich den Eindruck aufkommen, als habe Molière mit Gott und dem Glauben sein Spiel getrieben.

Das meint wohl auch De Rochemont, wenn er in seinen „Observations" (S. 220) sagt:

> „Certes, il faut avouer que Molière est lui-même un Tartuffe achevé et un véritable hypocrite ..." oder (S. 225)
>
> „... sa comédie est pernicieuse; ... sa farce, après l'avoir bien considérée, est vraiment diabolique, et vraiment diabolique est son cerveau ..."

Wir haben kein Recht zu fragen, ob Molière auch nur irgend mit dieser ironisch entwerteten Moral und dem durchaus nihilistisch aussehenden Glaubenszynismus seines „Don Juan" zu identifizieren ist. Das 17. Jahrhundert tat es ohne weiteres. Eines steht jedoch fest: die so „diabolische" Szene mit dem Bettler ist, jedenfalls

in der vorliegenden zynischen Ausgestaltung, Molières ausschließliches Eigentum und gleichsam der nihilistische Ersatz der in der vorangehenden Szene von Sganarelle gepredigten Alltagsmoral „qui a le nez cassé"; um sie schaffen und überhaupt konzipieren zu können, mußte wohl das Gemüt des Dichters selbst voll bösen Giftes gewesen sein. Wir glauben annehmen zu dürfen, daß ohne die Ereignisse des Jahres 1663/64 wohl kaum der „Don Juan" so skeptisch, so glaubenslos, so ruchlos ausgefallen wäre, wie ihn die Verbitterung des Dichters wirklich geformt hat. —

Es ist durchaus begreiflich, daß Molière den Stoff und die Figur des Don Juan benutzt hat, um sich sozusagen seine Erbitterung von der Seele zu schreiben. Der Ton der beiden Placets zum Tartufe, zumal des giftgeschwollenen ersten, lassen diesen Schluß vielleicht zu. Überall wo sich ihm im Stück eine Gelegenheit bot, deutlich zu werden, tat er es. Wir sagten schon, daß er die ganze Anlage der Hauptfigur seiner Vorlage — im spanischen Original — einseitig auf den Glaubenszynismus und den hedonistischen Solipsismus zurechtgedreht und aus dem Liebeshelden Don Juan einen Moral- und Glaubensarchisten gemacht hat. Da er wahrscheinlich nicht die Zeit und die Möglichkeit hatte, das Stück einheitlich auf diesen Grundton einzustimmen, und dem Zwang der gängigen Fabel gehorchen mußte, so half er sich durch Zerspaltung des ursprünglich einheitlichen Gefüges der Handlung in eine Anzahl von Einzelepisoden, die zunächst gar keine Verbindung miteinander haben, aber im Rahmen Molièrescher Illustrationstechnik die Figur seines Protagonisten scharf beleuchten. Er vermag es aber, indem er stets die Figur des Don Juan als Zentralfigur beläßt, trotzdem eine gewisse Einheitlichkeit zu erzielen, die jedoch weniger einer organisch geführten, psychologisch eindeutigen Illustrierung des Atheisten- und Lüstlingstypus als vielmehr der einheitlich über das ganze verteilten zynischen Ironie zuzuschreiben ist.

Molière konnte mit Hilfe dieser mosaikartigen Episodenkonstruktion seine satirischen Seitenhiebe gegen die Marquis, gegen die Ärzte (III, 1 enthält in nuce bereits „Le Médecin malgré lui") und die devoten Heuchler austeilen, die ihm aus den verschiedensten Gründen gerade 1664 besonders am Herzen lagen. Er vermochte es aber auch, die höchst bühnenwirksame, burleske Szene mit M. Dimanche, die in ihrer Technik an so manche

des „L'Avare“ erinnert, einzuflechten und konnte sich auch eine Art Zwischenspiel mit Bauer und Bäuerin leisten. Es handelt sich bei diesem Zwischenspiel mit Pierrot, Charlotte und Mathurine um den ersten Versuch Molières, Dialektsprechen als komischen Effekt auszunützen. Um dieser Neuartigkeit willen wollen wir ein Kurzes dabei verweilen.

Cyrano de Bergerac hatte — wenigstens soweit wir wissen — als Erster im französischen 17. Jahrhundert den Dialekt als komisches Mittel in seinem „Pédant joué“ verwendet. Warum Molière nun gerade im „Don Juan“ auf den Gedanken gekommen ist, auch seinerseits das Pariser Banlieuepatois zu verwerten, entzieht sich unserer Kenntnis. Möglicherweise hat ihm eigene Beobachtung, irgendein Erlebnis bei Fontainebleau oder Auteuil den Fingerzeig gegeben. Vielleicht machte es ihm Vergnügen, auf die gelehrte Hypertrophie der Sprache seines Pancrace aus „Le Mariage forcé“ nun einmal das Idiom der Primitivität folgen zu lassen. Wie dem auch sei — Molière ließ es sich nicht entgehen, in II, 1 eine kleine Genreszene zu schreiben, deren Komik wir gleich nachher eingehender begründen wollen.

Während sich Szene II, 1 durchaus im Rahmen der von Cyrano vorgezeichneten Linien hält und das Idiomatische einheitlich und gleichmäßig dem Bauernmilieu anpaßt, so daß das Ganze eine in sich selbständige (und in keiner Weise dem „Don Juan eigentlich zugehörige) Genreepisode darstellt, verwendet Molière das Idiomatische, zumal in II, 2 und 4, nur gelegentlich und zwar, höchst origineller Weise, an besonders treffenden Stellen, wenn nämlich die psychologische Voraussetzung für dialektische Färbung gegeben ist, d. h. jeweils dem Gegenüber und der Situation entsprechend. Sonst herrscht das Hochfranzösische vor.

Charlotte strengt sich im Dialog in II, 2 mit dem Edelmann Don Juan ersichtlich an, ein herrschaftliches Französisch zu reden. Dies gelingt ihr auch mit einigen, von Molière überaus treffend gekennzeichneten Rückfällen, erst ins Familiäre, dann ins Idiomatische:

1. Je vous suis bien obligée, s i ç a e s t[1]).

---

[1]) Die verschiedenen Ausgaben haben naturgemäß Varianten, die besonders das Idiomatische betreffen. Ohne uns für eine bestimmte

2. Monsieur, tout ça est trop bien (oder bian) dit pour moi.
3. Non, Monsieur; mais je dois bientôt l'être avec Piarrot . . .
4. mais on m'a toujou(rs) dit qu'il ne faut jamais croire les Monsieux, et que vous autres courtisans êtes des enjoleux(rs) . . .
5. mais j'ai l'honneur en recommandation . . .
6. il y auroit de la conscience à vous et vous voyez comme j'y vais à la bonne foi.
7. monsieur, attendez que je soyons mariés.

Diese Stellen, die wir in richtiger Reihenfolge, dem Gang von II, 2 entsprechend, aufgeführt haben, machen die lebendige realistische Beobachtungskraft und psychologische Sehschärfe Molières besonders deutlich.

Zunächst sehen wir in 1 und 2 das familiäre „ça". In Satz 3 erfolgt die erste Schwankung ins Idiomatische, sobald nämlich ein durch Gewohnheit vertrautes Objekt berührt wird, in unserem Fall der gute „Piarrot". Es kommt hier Charlotte gar nicht zum Bewußtsein, daß sie Dialekt spricht, ebenso wenig wie bei dem „Monsieux" von Satz 4, wo es sich um eine Form handelt, die durch die Stellung des Bauern zum Herrn ihr gewissermaßen in Fleisch und Blut übergegangen ist. Das „enjoleux" des gleichen Satzes ist zwar nicht gerade idiomatisch, (wenn wir die ungenügend bezeugte Endung ausschalten wollen), aber zweifellos in den Sprachbezirken des niederen Volkes heimisch. Besonders interessant ist aber der Satz 5. Charlotte wirft sich in die Brust: „Ich bin zwar eine arme Bäuerin, aber — wie um zu beweisen, daß sie ihre Ehre keineswegs geringer anschlägt als die eines Fräuleins, überspitzt sie großtuerisch ihre Ausdrucksweise, indem sie eine irgendwie aufgeschnappte oder angelernte preziöse Phrase aus-

---

Ausgabe zu entscheiden, halten wir es doch für glaubhaft, daß die Darstellerin der Charlotte, den Absichten Molières folgend, wohl eine mehr im Tonfall liegende und nur schwer zu transskribierende idiomatische Färbung auch im Hochfranzösischen beibehalten hat. Jedenfalls wollen wir nur auf solche idiomatischen Prägungen analytischen Wert legen, die von allen wichtigen Ausgaben gleichmäßig aufgeführt sind. Jedoch möchten wir nicht den Vorbehalt unterdrücken, daß die ganze nun folgende Untersuchung keine entscheidende Gültigkeit besitzen kann, da wir bei der Transskription im Druck doch nur ein unvollständiges Bild von dem eigentlichen idiomatischen Reichtum auf der Bühne von 1664 vor uns haben.

spielt „j'ai l'honneur en recommandation", woran sich nun überaus glaubhaft die Liebesbriefstellerphrase anschließt „j'aimerois mieux me voir morte, que de me voir déshonorée". Diese hochgestelzten Worte, die mit den schmutzigen Händen der Bäuerin (und ihrem landläufigen Liebesgetändel mit Pierrot in II, 1) in heftigem, sagen wir sozialem Kontrast stehen, haben ihre burleske Wirkung auf das Publikum wohl kaum verfehlt. Umgekehrt ist die Lage im Satz 6. Hier ist Charlotte innerlich bereits dem verführerischen Werben Don Juans verfallen. Gefühlsselig bittend wendet sie sich an ihn, und ihre Sätze verraten offensichtlich mit ihrer vulgären Konstruktion und Syntax, daß Charlotte keinerlei „herrschaftlichen" Hemmungen ihres Sprachformapparates mehr unterworfen ist: „il y auroit de la conscience à vous et vous voyez comme j'y vais à la bonne foi". Noch ist aber der Respekt vor dem feinen Herrn stark genug, um sie vor dem Rückfall in den Dialekt zu bewahren. Dies geschieht erst in Satz 7, wenn sie merkt und fühlt, daß Don Juan Ernst macht und sich sozusagen in ihre Sphäre begibt: selbstsicherer geworden, läßt sie sich nun gehen und antwortet ebenso schnippisch, wie sie es in II, 1 Pierrot gegenüber getan hatte („enfin je t'aime autant que je pis, et si tu n'es pas content de ça, tu n'as qu'à en aimer queuque autre"), und kokett sich zierend dem kußheischenden Don Juan in echtestem, unverfälschtestem Patois:

„oh! Monsieur, attendez que je soyons mariés . . ."

In der nächsten Szene II, 3 behält Charlotte, mit Rücksicht auf Don Juan und um Pierrot zu imponieren, soweit nur irgend angängig, ihr Hochfranzösisch bei. Nur das vertraute „Piarrot" verrät sie. Gelegentlich unterläuft ihr eine vulgäre Ausdrucksweise, aber nur dem Pierrot gegenüber: „tu ne dois pas te bouter en colère". Und erst als es sich darum handelt, ihren störrigen Pierrot zur Einsicht zu gewinnen, daß sie „madame" wird, redet sie ihm gutmütig und herablassend im Vorgefühl ihrer „ Madamität" zu. Weil sie dabei aus dem Gefühl spricht und ihrem guten Herzen Ausdruck verleiht, fällt sie an ein paar Stellen ins unverfälschte Platt zurück. In diesem gefühlsbetonten Augenblick ist es Molière geglückt, die Sprache selbst zur Gebärde zu verlebendigen. Wie leibhaftig sehen wir die halb begütigende, halb genierte Geste:

„va, va, Piarrot, ne te mets point en peine; si je sis Madame, je te ferai gagner queuque chose, et tu apporteras du beurre et du fromage cheux nous."

Die Wortkomik dieses Satzes hat gewiß ihren burlesk-ironischen Eindruck auf die Zuschauer nicht verfehlt! Die klar ersichtliche Inkongruenz zwischen der Madamitätsfiktion Charlottes und der effektiven, durch das Medium der Sprache einerseits und die vulgäre Darstellung vom butterbringenden Pierrot andererseits offenbarten Lage Charlottes versetzt den Zuschauer in ein Gefühl heiterer Überlegenheit, das sich in ironischem Lachen äußert.

Dasselbe Sprachspiel setzt sich, wenngleich minder spürbar, auch in Szene II, 4 fort. So sind die Exklamationen der beiden Bauernmädchen, wo es sich um stehende Formeln wie „quement" (Charlotte) und „vrament" (Mathurine) handelt, stilgerecht ins Patois transponiert. Mathurines Satz „ça n'est pas bien (bian) de courir su(r) le marché des autres" ist offensichtlich, immerhin aber ohne ausgesprochene Dialekttönung, der Vulgärsphäre entnommen. Aber mit der Steigerung des Kampfes um Don Juan, ja gerade im Höhepunkt, entfährt Charlotte ein von Mathurine prompt aufgenommenes:

„Le ulà qui est pour le dire . . ."

„Le ulà qui est pour me démenter . . ."

Der Dialekt ist hier der echteste und gelungenste Ausdruck der psychologischen Spannung, der Kampfeshitze, und läßt das Instinkthafte auch sprachlich hervortreten. Noch einmal wird er ausgespielt:

Charlotte: „vous voyez qu'al le soutient."

Mathurine: „vous êtes témoin comme al l'assure."

Und das ganze Dialektintermezzo gipfelt in derbem Argotgeschimpfe:

Charlotte: „Oui, Mathurine, je veux que Monsieur vous montre votre bec jaune."

Mathurine: „Oui, Charlotte, je veux que Monsieur vous rende un peu camuse."

Und beide sind wieder die Bauernmädchen geworden, die sie zu Anfang gewesen waren: gewissermaßen ein durch das Mittel der Sprache gebrachter Abschluß der ganzen Episode.

Wir haben gefunden, daß die Komik dieser Szenen im Wesentlichen eine burlesk-ironische ist. Das zwischen Dialekt, Vulgär-

ausdrücken, Hochfranzösisch und gestelzter Preziosität schwankende Gerede der Charlotte z. B. erhält seine ironische Bedeutung deshalb, weil es erstens im Kontrast steht zu der durchgängig hochfranzösischen Redeweise Don Juans und zweitens, weil es ein psychologisches Darstellungsmittel ist, das den lächerlichen Gegensatz zwischen Fiktion und Situation ins hellste Licht setzt. Doch bleibt diese Komik nur für Charlotte verbindlich und wirkt nicht auf Don Juan selbst zurück, weil dieser außerhalb der beiden eben geschilderten Kontraste steht. Don Juan ist von der komischen Wirkung einer Charlotte als Figur unberührt.

Welcher Natur ist aber die komische Wirkung der Szene II, 1, wo Pierrot und Charlotte ein bäurisches Genreintermezzo vorführen, ohne daß durch eine dem bürgerlichen oder adligen Milieu angehörige Figur ein ironischer Kontrast geschaffen wäre?

Wenn wir vom sprachlichen Kleid und dem ersten Teil der Szene, die Pierrots Schiffbrucherzählung gibt, zunächst einmal absehen und uns allein auf die Werbung Pierrots um Charlotte beschränken, so finden wir eine eher lustspielhafte Episode, die ihre Gegenstücke in manchen anderen Komödien Molières hat, überall dort nämlich, wo es sich um Szenen von Koketterie, Liebestrotz und Liebeständelei handelt, so z. B. Tartuffe II, 4 zwischen Mariane und Valère, Bourgeois-Gentilhomme III, 10 zwischen Lucile und Cléonte. Pierrot ist der zärtlichkeitsehnende Liebhaber, der des Gegenstandes seiner Liebe nie sicher ist und handgreifliche Beweise wünscht, Charlotte die schnippische, ihrer Macht gewisse, von Pierrot umworbene, aber nicht erfüllte, Schöne. Setzen wir (der Spur, die uns der Name Pierrot liefert, folgend) statt Charlotte den Namen Colombine, so enthüllt sich uns die geistige Provenienz der Episodenfabel: die „Commedia dell'arte". Ihrem ganzen Habitus entsprechend gehört diese Szene in den Bereich der durch Arlechino und Colombine beliebt gewordenen Thematik von Liebesintriguenspielen der „Commedia dell'arte" seit dem „Ruzzante"; sie ist gewissermaßen ein willkürlicher Ausschnitt aus einem größeren Ganzen, wie es uns manche „scenari", ja noch Gherardis Sammlung erraten lassen.

Wie fast immer, so hat also vielleicht auch diesmal Molière die eigentliche Fabel der Episode, die ja im Stück selbst ganz ohne wesentliche Verbindung mit der Gesamthandlung und nur Füllsel ist, nicht frei erfunden, sondern in Erinnerung an irgendeine Vor-

lage für sich benutzt. Ebenso sehen wir jedoch auch, daß der Dichter mit dem Augenblick, da er die Träger der Fabel zu zeichnen unternimmt, sofort original wird. Er übernimmt ein an sich schon komödienhaftes Sujet und schöpft, angeregt und gestachelt, alle komischen Möglichkeiten, die es überhaupt hergibt, in verschwenderischer Fülle aus. So transponiert er das galante Spiel seiner von uns angenommenen Commedia dell'arte-Vorlage in das tolpatschige Balzen des Bauermilieus: aus Arlechino und Colombine werden die Bauern Pierrot und Charlotte. Und mehr noch: auf den Fußtapfen seines Kollegen und Jugendfreundes Cyrano de Bergerac stimmt er dem Milieu entsprechend die Sprache der beiden Bauernfiguren auf ein leibhaftes Banlieuepatois ein, das irgendwo zwischen Rambouillet und Pontoise beheimatet ist.

Welcher Art ist nun die Komik, die aus dem Bauermilieu und Dialektreden sich ergibt und die komische Basis der Commedia dell'arte-Vorlage ergänzt und erweitert, wenn nicht gar vertieft und verlebendigt?

Die Frage lautet in ihrem Kern eigentlich: „welche komische Wirkung hat auf der Bühne der Gebrauch des Dialekts?" Wenn wir sie zu lösen verstehen, haben wir implicite auch die Komik der Szene II, 1 des „Don Juan" erschlossen.

An sich ist der Dialekt auf der Bühne nicht notwendig komisch, wenn er nämlich als eine Art gültiger Literatursprache und von allen Handlungsträgern mehr oder weniger gleichmäßig verwendet wird. Wir wissen ja, daß es in fast allen europäischen Sprachen ein Dialekttheater mit Dialektdramen und -komödien gibt, das um der größeren Leibhaftigkeit willen, mit gewissen primitiv-naturalistischen oder heimatkünstlerischen Tendenzen, die Hochsprache durch den Dialekt gleichwertig ersetzt (Beispiele: das österreichische, das bayrische, das jiddische, das schweizer, das plattdeutsche, das mailändische, das sizilianische Volkstheater). Das Bedürfnis wird wohl immer dann eintreten und vorhanden sein, wenn der betreffende Dialekt so weit von der Hochsprache entfernt ist, daß gewisse bodenständige, stofflich reizvolle Themen ohne Verwendung des Dialekts undarstellbar und unverständlich leblos bleiben. Dies ist ein eigentümliches Lebensgesetz jeder entwicklungsfähigen Sprache.

Es gibt aber auch Dialekte, die durch ihre besondere Färbung und die seelische Physiognomie der Menschen ihrer Landschaft im

Allgemeinbewußtsein der Angehörigen einer literarisch und gesellschaftlich werthaften und gültigen Hochsprache ein Sondercachet von Lächerlichkeit bekommen haben, wie das Neapolitanische, das Sächsische, das Mauscheljiddische, das Hieselbayrische, das Gascognische. Notwendigerweise wirkt aber auch hier der Dialekt nicht als solcher lächerlich, sondern erst in unmittelbarer Relation zu dem Menschen, der ihn spricht. Ist diese Verbindung hergestellt, so entsteht ein komischer Typus, z. B. der Neapolitaner, der Sachse, der Gascogner usw., dessen Komik wechselweise durch das Medium des Dialekts und durch die besondere seelische und körperliche Physiognomie hervorgerufen wird: der Typus ist gebildet aus Dialektform plus Dialektgeste, und diese beiden sind wiederum das wurzelverbundene Produkt einer bestimmten Landschaft. Die komische Wirkung eines solchen Typus beruht a priori auf der Haltung ironischer Überlegenheit, die der Zuschauer (der allgemeingültige Vertreter der Nationalsprache und Nationalmenschheit) diesen landschaftgebundenen Typen gegenüber einnimmt.

[Wir haben hier nicht zu untersuchen, aus welchen volkspsychologischen Gründen der oder jener Landschaftstypus von vornherein im Nationalbewußtsein als lächerlich wirkend fixiert ist. Dies ist eine sehr lohnende Frage für die volkskundliche Psychologie].

Jedenfalls ist aber, gemäß dem ironischen Überlegenheitsgefühl, das wir kennzeichneten, eines ziemlich klar: die lächerliche Wirkung ist in erster Linie die Folge einer beurteilenden, an einem konventionellen standard of life abmessenden Bewertung dieses Typus. Auf der Basis dieser Ironie kann sich dann ein solcher Typus durch alle Register der Posse und Burleske bewegen.

Anders verhält es sich jedoch, wenn der Dialekt in einem Stück mitten zwischen hochsprachliche Bezirke hineingesprengt ist, die im Allgemeinen den Tenor des Stückes ausmachen. Dann verschiebt er die sprachliche und milieumäßige Tönung um einige Sprossen der Skala und wirkt naturgemäß als Ausdruck von Vulgarität, Primitivität und unter der Konvention liegender Niedrigkeit wie ein Fremdkörper innerhalb der sonst beobachteten Hochsprache und gesellschaftlichen Haltung. Der Zuschauer identifiziert sich mit dem hochsprachlichen Milieu und empfindet den Dialekt im Kontrast als etwas Niedrigeres, sich selbst also als den Überlegenen. Seine Reaktion wird demnach ironisch sein.

Je stärker nun durch die Betonung des Vulgären der Gegensatz zur hochsprachlichen Umgebung im Stück herausgearbeitet wird, desto kräftiger wird auch das Gefühl der ironischen Überlegenheit sein. Der Zuschauer empfindet den Dialekt und seinen Träger als lächerlich. Aber ein Zweites kommt hinzu: der Zuschauer fühlt eine eigentümliche Lust und Freude an der animalischen, sozusagen untermenschlichen Sphäre dieses Dialekts. Das Gehäuse der Konvention (Hochsprache und Hochmilieu) ist gesprengt. Es ist dies ein Phänomen, das mit der Zotik vielleicht enger zusammenhängt als wir glauben, dessen tiefere psychophysische Begründung aber nicht unseres Amtes sein kann. Daraus folgt: auf der Basis der ironischen Überlegenheit — und mit ihr als Ausgangspunkt und Endpunkt, vereinheitet sich das animale, untermenschliche, von der Unkonvention angezogene Lustbedürfnis des Zuschauers mit der Welt des Dialekts. Er genießt den Exklamationsfluch, er genießt das schmatzende, mistduftende Idiom, er amüsiert sich an der Tolpatschigkeit, Dreistigkeit, Sinnlichkeit, Ungebrochenheit, er belustigt sich an der Konventionslosigkeit, er, der Sklave der Konvention, fühlt sich aber auch befreit im Klang naturhafter Kraft.

Was der so angewendete Dialekt auf der Bühne durch das Medium der Sprache an Lachen auslöst, erhält im Körperlichen sein Pendant durch die Prügelszenen. Ursprung und Wirkung sind die gleichen. Mit einem Unterschied: während Prügel auf die lachfreudige, animale Genüßlichkeit des Zuschauers nur possenhaft wirken, gesellt sich zur possenhaften Wirkung des Dialekts noch die ironische, die im Grunde doch wieder die Vereinheitung löst, eine Distanz der Überlegenheit aufrichtet, und den Bauer als Bauer und als ein Wesen niederer Ordnung wieder in seine Schranken weist.

Wir fassen zusammen: es ist einzig und allein das Maß der Relation von Dialektsphäre und Hochsprachsphäre, das die komische Wirkung des Dialekts auf der Bühne und in einem Stück ausmacht und hervorruft.

Diese Feststellung gilt ebenso für Folengos „Maccheronica", wie für Ruzzantes „Anconitana", wie für Brunos „Candelajo", wie für Cyranos „Le Pédant joué", wie auch für Molières Episode vom werbenden Piarrot und der zierigen Charlotte im „Don Juan".

DIE LETTRE SUR L'IMPOSTEUR

Der „Tartufe" in der uns vorliegenden Redaktion von 1669 zeigt naturgemäß die Spuren der fünfjährigen Wartezeit. In zweierlei Hinsicht. Molière hatte erstens während des langen Zeitraumes reichlich Gelegenheit, die Handlungsführung und Szenenausgestaltung zu überprüfen und zurechtzumodeln; zweitens war er genötigt, mit Rücksicht auf seine Gegner und auf den hilfsbereiten König politische Konzessionen zu machen und Einzelheiten aufzuopfern, um das Ganze doch für die Bühne zu retten und sich nicht selber durch allzu deutliche satirische Anspielungen persönlichen Gefahren auszusetzen.

Zwar besitzen wir — leider! — weder die Dreiakterfassung von 1664 noch die einmal aufgeführte erste Fünfakterfassung von 1667, ganz zu schweigen von den mehr oder weniger modifizierten Redaktionen, die seinen bereits erwähnten Privataufführungen zwischen 1664 und 1669 zugrunde lagen. Auch kennen wir die Vierakterfassung nicht, die der junge Condé im Oktober 1665 zu sehen wünschte (s. o. S. 53).

Glücklicherweise sind uns aber ein paar Zeugnisse erhalten, die uns wenigstens erlauben, in allerdings nur sehr ungefähren Umrissen etwas von der Gestalt der verlorenen Fassungen zu ahnen. Das erste Placet an den König kommt für den Dreiaktertartufe Molières wahrscheinlich vom August 1664 in Frage. Für die Fünfakterfassung von 1667 Molières zweites Placet aus der ersten Augustwoche 1667; seine „Préface" zur Buchausgabe vom März 1669; vor allen Dingen aber die „Lettre sur l'Imposteur" vom 20. August 1667, 14 Tage nach der sofort verbotenen, einmaligen Aufführung vom 5. August 1667. Der Name des Briefschreibers ist außer einem Anfangs-C unenträtselbar. Man vermutete, sehr zu Unrecht, Chapelle dahinter, der keinesfalls philosophische Neigungen genug besaß, um über das Wesen des Lächerlichen so ernsthaft zu spekulieren, wie es die „Lettre sur l'Imposteur" tut.

Mesnard deutet, selbst schon zweifelnd, auf Corbinelli (Notice in der Ausgabe der „Grands Ecrivains" S. 328), ohne irgendeine Stütze für diese Annahme. Eines jedoch dürfte sicher sein: Der Briefschreiber war, wenn auch nicht der damals kranke Molière selber, so doch mit ziemlicher Bestimmtheit ein Freund oder eine Vertrauensperson des Dichters. Die „Lettre sur l'Imposteur" ist, zumal in ihrem zweiten spekulativen Teil, die ehrenrettende Verteidigungsschrift eines recht geschickten, denkgeschulten und scharfsinnigen Kopfes, der sehr kluge Bemerkungen über das „Lächerliche" macht, die in ihrer logischen und psychologischen Begründung und Beweisführung vielleicht das Bedeutendste darstellen, was im Laufe des 17. Jahrhunderts über die Philosophie des Lachens ausgesagt wurde.

Daß es sich um eine Vertrauensperson Molières handelte, kann aus einem sehr einleuchtenden, praktischen Grunde kaum in Zweifel gestellt werden: gesetzt selbst, der Briefschreiber hätte ein außergewöhnliches Gedächtnis und eine übernormale Auffassungsgabe besessen, so ist es doch einfach nicht menschenmöglich, den ziemlich verwickelten Gang einer Komödie wie „Tartufe" so haargenau nachzeichnen und die Reden und Dialoge bis in die Stimmungsfarbe getreu wiederzugeben — nach einer einmaligen Aufführung, wie er selbst im „Avis" wahrhaben möchte:

„on a cru qu'il étoit à propos d'avertir ici que l'auteur n'a vu la pièce qu'il rapporte que la seule fois qu'elle a été représentée en public, et sans aucun dessein d'en rien retenir ne prévoyant pas l'occasion qui l'a engagé à faire ce petit ouvrage: ce qu'on ne dit point pour le louer de bonne mémoire, qui est une qualité pour qu'il a tout le mépris imaginable . . ." Selbst wenn wir gegen die Beteuerung des Briefschreibers annehmen, daß er Gelegenheit gefunden habe, zwei oder drei Privataufführungen vorher beizuwohnen, so gilt diese „Restrictio mentalis" mit der nämlichen Sicherheit. Nur an einer einzigen Stelle seines Briefes verrät der Schreiber eine gewisse Unsicherheit: „Je ne sais si c'est ici qu'il dit que Panulphe ‚est fort gentilhomme': à quoi Dorine répond: Il le dit." (Hier irrt er allem Anschein nach, denn diese Worte fallen nicht III, 4, sondern II, 2). Aber wir dürfen nicht übersehen, daß er die Möglichkeit eines Irrtums rund zugibt, während er sonst mit absoluter Sicherheit sich ausspricht. Es dürfte die Vermutung sehr naheliegen, daß der unbekannte Briefschreiber,

der ja, wie wir eben sahen, sich auf sein angebliches Gedächtnis nichts zugute tut, in den fatalen Tagen zwischen dem 6. und 8. August von Molière ins Vertrauen gezogen worden ist und aller Wahrscheinlichkeit Einsicht in das Manuskript nehmen konnte. Nur so läßt sich seine genaue Kenntnis erklären. Dazu kommt, daß der Brief auch nicht an einer einzigen Stelle ganz zweifelsfrei macht, ob der Schreiber die Aufführung vom 5. August wirklich selbst gesehen hat, trotz seiner erklärlichen Beteuerung dieser Tatsache: denn er läßt weder ein Sterbenswörtchen von dem Vortrag der Schauspieler und der Regie noch von der unmittelbaren Wirkung auf das Publikum jenes Abends verlauten! Im Gegenteil: es ist sogar mehr als wahrscheinlich, daß er nicht zugegen war. Es ist kaum anzunehmen, daß er nicht mit aller Deutlichkeit auf die Bühnenwirkung des Stückes hingewiesen hätte, um die „Innocence" im Sinne Molières zu betonen, wenn er selbst Publikum gewesen wäre.

Die „Lettre de l'Imposteur" ist in ihrem ersten Teil ein Referat über den Inhalt des Stückes: in ihrer nackten Berichterstattung viel eher das Produkt gewissenhafter Lektüre, und in ihrer beifällig-beflissenen Ehrenrettungstendenz eher ein mehr oder minder von Molière selber inspirierter Freundschaftsdienst. Ja noch mehr. Sehen wir uns im Freundeskreis Molières nach bekannten Persönlichkeiten um, die es verstanden haben konnten, so induktiv über komische Phänomene zu philosophieren, so bliebe der einzige Boileau, der aber in keiner Weise in Frage kommen kann, da er sich, der Ansicht des Briefschreibers entgegengesetzt, über Molières Dénouement im 5. Akt sehr ungünstig aussprach (Brossettes Angaben sind dafür sicher genügend: „M. Despréaux m'a ... parlé de l'irrégularité des dénouements de la plupart des pièces de Molière. Il m'a dit qu'il auroit été bien facile à M. Molière de mettre un dénouement heureux et naturel dans le Tartuffe ..." (ed. Laverdet S. 516/17). Es ist kaum anzunehmen, daß Boileau nicht von allem Anfang an schon diese Ansicht gehabt hätte).

Wir neigen dazu anzunehmen, daß der Dichter selbst die Gelegenheit wahrgenommen hat, einen Teil seiner dichterischen Erfahrungen und Wissenschaften über das „Lächerliche" einem allerdings sehr selbstwilligen und eigenständigen Vertrauten kundzugeben, ihm das Manuskript des 1667-Tartufe zur Einsicht zu

überlassen und ihn um eine in der Form sehr gemäßigte Verteidigungsschrift zu ersuchen.

Daß etwas Derartiges der Fall war, glaube ich bestimmt aus den Worten des „Avis" zur „Lettre" schließen zu dürfen, wo es heißt: „il lui (dem Briefschreiber) étoit bien aisé, s'il eût voulu, de faire autrement, et de mettre en vers ce qu'il rapporte, de quoi quelque gens se seroient peut-être mieux accommodés; mais il a cru devoir ce respect au poëte dont il raconte l'ouvrage, quoiqu'il ne l'ait jamais vu que sur le théâtre, de ne point travailler sur sa matière, et de ne se hasarder pas à défigurer ses pensées, en leur donnant peut-être un tour autre que le sien."

Daß es sich dabei nur um eine eigene Versifizierung der in der „Lettre", in übrigens nicht sehr großer Anzahl, referierten Gesprächsstellen des l'Imposteur" gehandelt haben soll, klingt wenig glaublich. Viel wahrscheinlicher ist die Annahme, daß der Briefschreiber durch die zweimalige kurz hintereinander folgende Betonung seiner Unkenntnis des Manuskriptes nur seine wahre Bekanntschaft mit Molière und dem Stück hat maskieren wollen. Denn ohne diese Distanzierung vom Dichter und Werk hätte sein Ehrenrettungsversuch doch sehr nach bestellter Arbeit ausgesehen. Er mußte also möglichst geschickt vorgehen und soweit irgend angängig, eine nähere Bekanntschaft ablehnen. Daß der Briefschreiber ja auch sonst kein schlechter Diplomat war, dürfte sich in der Folge noch zur Gebühr herausstellen. Alle Punkte zusammengenommen, scheinen mir ziemlich für meine Ansicht zu sprechen.

Die „Lettre sur l'Imposteur" hat zwei Teile, den referierenden ersten, in den sich nur sehr gelegentlich ein paar polemische Ausführungen an die Adresse einiger devoter Kritiker finden, und den spekulativen zweiten, der über die Entstehung des Lächerlichen philosophiert. Dieser ganze Brief ist — wenn wir von seiner philosophischen These einmal absehen — auch in seiner Regieführung überaus interessant. Hören wir, was der Verfasser des Briefes, der eine zweite Auflage im Jahre 1668 und nach Taschereaus Angaben (S. 292 der 3. Aufl.) eine dritte im Jahre 1670 erlebte, trotz der inzwischen erfolgten Modifikationen des 1669-Tartufe — ein Beweis für seine Bedeutung! — selber dazu sagt: „Car, pour la première partie, ce n'est ... qu'une relation fidèle de la chose, et de ce qui s'en est dit pour et contre par les intelligents; et pour les réflexions qui composent l'autre, il n'y parle que sur des suppo-

sitions, qu'il n'examine point. Dans la première, il suppose l'innocence de cette pièce quant au particulier de tout ce qu'elle contient, ce qui est le point de la question, et s'attache simplement à combattre une objection qu'on a faite sur ce qu'il est parlé de la religion; et dans la dernière, continuant sur la même supposition, il propose une utilité accidentelle qu'il croit qu'on en peut tirer contre la galanterie et les galants, utilité qui assurément est grande, si elle est véritable, mais qui, quand elle le seroit, ne justifieroit pas les défauts essentiels que les Puissances (d. h. Lamoignon und Péréfixe) ont trouvés dans cette Comédie, si tant est qu'ils y soient, ce qu'il n'examine point.

Wir sehen, der Verfasser ist sehr vorsichtig und geht mit ausgesuchter Diplomatie zu Werk. Er macht den weltlichen und kirchlichen Behörden, die das Stück verboten und unter Bannfluch getan haben, seine Reverenz. Er stellt die Berechtigung des Verbots an sich nicht in Frage, wirft zu den „défauts essentiels" (d. h. das religiöse Sujet) aber die von ihm zur Diskussion gestellte „utilité accidentelle" als Gegengewicht in die Wagschale und läßt aus den diplomatisch verklausulierten Einschiebsätzen das Verbot doch als sehr fragwürdig erscheinen. Denn richtig besehen, hebt „si tant est qu'ils y soient", durch seinen den Satz abschließenden Nachdruck die kurz zuvor zugegebene Einschränkung, „si elle est véritable, mais qui ..." eigentlich wieder zugunsten der „utilité" des Stückes auf. In seiner geschickt gewundenen Kasuistik ist der ganze Satz, dessen logischer Aufbau ein wahrer Trugschlußgallimattias ist, ein kleines Meisterstück diplomatischer Schiebung: denn dem Verfasser fehlt es, wo nötig, keinesfalls an der Fähigkeit klarsten logischen Aufbaus!

Aber gehen wir noch weiter. Es ist auffallend, daß der Briefschreiber zu Beginn des zweiten Teiles die Frage nach der Zulassung religiöser Stoffe auf dem Theater erörtert, gewissermaßen als eine petitio principii, und sich in keiner Weise um seine Polemik im ersten Teile (S. 540ff. Ausg. der „Grands Ecrivains") mehr kümmert. Dort hatte er im Besonderen von der „Hypocrisie" gesprochen und auseinandergesetzt, was Befürworter und Gegner hinsichtlich der Berechtigung äußern, das Gebahren der falschen Frömmler auf dem Theater lächerlich zu machen. (Die einen, so sagt er, loben dies gestützt auf das Beispiel der Antike, indem sie die Nützlichkeit der Verlächerlichung hervorheben. Die andern

tadeln dies, indem sie die Gefahr für das Volk hervorheben, das echte und falsche „Dévots" infolge der Gleichartigkeit der Gebärden nicht mehr unterscheiden könne, worunter die Frömmigkeit leide.)

Hier, zu Beginn des zweiten Teiles, steht nun eine These, die unmittelbar zu der eben angeführten gehört und das Problem zum zweiten Male, nur in allgemeinerer Fragestellung diskutiert, ohne auch nur mit einem Worte auf die erste zurückzukommen. Es handelt sich nun um die Berechtigung „de voir exposer la religion dans une salle de comédie, pour bien, pour dignement, pour discrètement, nécessairement et utilement qu'on le fasse!" De Rochemont hatte ja in seinen „Observations" heftig dagegen gewettert: „c'est une chose inouie en France de jouer la religion sur le théâtre."

Es kann uns hier nicht im einzelnen beschäftigen, wie der Verfasser des Briefes diese These auseinandersetzt und seine befürwortende Begründung anbringt, daß kein Ort besser geeignet sei als die „salle de Comédie", um lasterhafte Religiosität zu zeichnen („de la peinture des vices") und auf den Weg der echten zurückzuführen. Höchst originell und kühn zugleich ist sie auf jeden Fall. Ein Satz wie „on les (la raison et la vérité) borne dans les écoles et dans les églises, où leur puissante vertu est presque inutile, parce qu'elles n'y sont cherchées que de ceux qui les aiment et qui les connaissent, et que, comme si on se défiait de leur force et de leur autorité, on n'ose les commettre où elles peuvent rencontrer leurs ennemis. C'est pourtant là qu'elles doivent paroître, c'est dans les lieux les plus profanes ... que se trouve la matière de leur triomphe ..." ist verblüffend und in Anbetracht der schwierigen Zeitumstände geradezu tollkühn! Zumal wenn wir an de Rochemonts Worte aus seinen „Observations" (S. 218 a. a. O.) denken, wo es heißt: „Il ne doit pas trouver mauvais que l'on défende publiquement les intérêts de Dieu, qu'il attaque ouvertement et qu'un chrétien témoigne de la douleur en voyant le théâtre révolté contre l'autel, la farce aux prises avec l'Evangile, un comédien qui se joue des mystères et qui fait raillerie de ce qu'il y a de plus saint et de plus sacré dans la religion." Keineswegs anders, nur noch schärfer, äußerten sich ja Roullé und auch Conti im „Traité des spectacles".

Die Beweisführung des Briefschreibers hat große Ähnlichkeit mit Molières „Préface" von 1669; seine Autoritätsbeweise sind en

bloc die gleichen, wie sie Molière dort verwendet, nur hält sie der Briefschreiber allgemeiner als Molière, der einzelne Namen aufzählt. Auch geht die „Lettre sur l'Imposteur" in ihrem Eifer für die Tugenden des Theaters viel weiter als die „Préface". Während diese sagt: „j'avoue qu'il y a des lieux qu'il vaut mieux fréquenter que le théâtre; et si l'on veut blâmer toutes les choses qui ne regardent pas directement Dieu et notre salut, il est certain que la comédie en doit être, et je ne trouve point qu'elle soit condamnée ave le reste" und den Nachdruck auf das unschädliche Vergnügen legt, das die Komödie den lachlustigen Menschen bereitet, betont die „Lettre" ausdrücklich, daß „nos pères ... voulant profiter, à l'édification du peuple, de son inclination naturelle pour les spectacles, instituèrent premièrement la Comédie pour représenter la passion du Sauveur du monde et semblables sujets pieux ... pourquoi, si nous sommes assez heureux pour que le Ciel ait fait naître dans nos temps quelque génie capable de lui rendre sa première sainteté, pourquoi l'empêcherons-nous ...?"

Dreimal spielt der Briefschreiber direkt auf Molière, bzw. auf das Stück, an. Am Anfang, wo er Molières Vorsichtsmaßnahmen preist, die ihm von einer „connaissance parfaite de la sainte antiquité, une vénération solide pour la religion, une méditation profonde de la nature et de l'âme, une expérience de plusieurs années ..." angeraten wurden, dann mit mehr als deutlichem Hinweis auf den Schluß des Tartufe, wenn er das Beispiel der Alten mit ihren „Deus ex machina"-Lösungen anzieht, „qu'il n'y avoit point de pièce qui ne fût une agréable leçon et une preuve exemplaire de la clémence ou de la justice du Ciel envers les hommes", und drittens in der oben angeführten Stelle, wo Molière mit etwas dick aufgetragener Betontheit und gleichsam zur Antwort auf de Rochemonts oben zitierten Vorwurf, als der spiritus rector eines neuen religiösen Theaters erscheint.

Daß diese Betontheit ihre Gründe in der Zeitlage hatte, ist mehr als einleuchtend. Kleine Praebourdaloues, andere Roullés[1]),

---

[1]) „Mais s'il lui (Molière) restoit encore quelque ombre de pudeur, ne lui seroit -il pas fâcheux d'être en but de tous les gens de bien, de passer pour un libertin dans l' esprit de tous les prédicateurs, et d'entendre toutes les langues que le Saint-Esprit anime, déclamer contre lui dans les chaises et condamner publiquement ses nouveaux blasphèmes?" (de Rochemont „Observations ..." S. 229 l. c.)

mehrere Contis wetterten gegen die Komödie als solche und verlangten als Heilmittel gegen ihre unsittlichen Wirkungen das allgemeine Theaterverbot, das sich, zumal in den Antitheaterpamphleten und -traktaten, durch die Homonymie von Théâtre und Comédie sowohl auf Komödie wie auf Tragödie erstrecken mußte! Z. B.: de Pure „Idée des Spectacles anciens et nouveaux" Paris 1668 S. 162 „de la Comédie" „nous comprenons dans ce mot tout ce qui est dramatique et qui se représente sur la Scene, soit Tragique, soit Comique, soit Satyrique. Nous ne faisons point icy de distinction de ces divers genres de Jeux, parce que l'idée vulgaire et universelle les confond ordinairement." — Ähnlich in „La Poétique" von La Mesnardiere, Paris 1640 2. Kap.

Wahrscheinlich müssen wir in dieser Auflobung Molières einen diplomatisch nicht ungeschickten Schachzug wider das Impiétégeschrei der Antitheatermeute erblicken. Denn sie befindet sich erstens zu deutlich und prononziert am Schluß der Ausführungen über die heilkräftige Wirkung der Komödie und steht zweitens in zu enger Verbindung mit dem letzten Abschnitt des zweiten Teiles, der mit philosophischer Haltung und mit aller aufgewandten Philosophie doch wohl den einen Hauptzweck hat: die wichtigste Angriffsstelle (des Verlächerlichen eines Frömmlers auf der Bühne) durch einen geschickten Griff zuzuschütten und das Augenmerk auf eine sonderliche Tugend des Stückes zu lenken, auf das „fruit véritablement accidentel, mais aussi tres-important, que non seulement je crois qu'on peut tirer de la représentation de l'Imposteur, mais même qui en arriveroit infailliblement" ..., die Verlächerlichung der „galanterie solide".

Der Briefschreiber macht es sich nicht leicht, denn er verfolgt ja ein höheres Ziel als nur die „innocence" des Stückes zu erweisen, womit sich Molière selbst in seinem gleichzeitigen zweiten „Placet au roi" begnügt hatte. Der Dichter wandte sich ja nur hilfeflehend an den König; die Zeit drängte, und er war wahrscheinlich viel zu erregt und hielt es andererseits für unpassend, den König mit langatmigen Philosophemen über das „Lächerliche" zu behelligen: das „Placet" verfolgte das nächstliegende, praktische Ziel, den König, der das Stück ja kannte, durch den Hinweis auf seine Unschädlichkeit und durch noch drastischere Mittel (Demission!) zur Aufhebung des Verbots zu veranlassen.

Der Briefschreiber hingegen hatte ein anderes Publikum vor sich: sein Hauptaugenmerk mußte darauf gerichtet sein, die Gegner zu entwaffnen. Denn worin bestand der eigentliche Vorwurf der Conti und Anhang gegen das Theater im Allgemeinen und die Komödie im Besonderen? Daß das Theater durch die Verherrlichung der Leidenschaften und die Komödie durch die Darstellung lasterhafter Dinge eine unmoralische Wirkung auf das Volk ausübe. Am schärfsten äußert sich de Rochemont in seinen „Observations . . .": „il faut avouer que Molière est lui-même un Tartufe achevé et un véritable hypocrite, et qu'il ressemble à ces comédiens dont parle Sénèque (R. meint wohl Tertullian oder sonst einen komödienfeindlichen Kirchenvater), qui corrompoient de son temps les moeurs sous prétexte de les réformer, et qui, sous couleur de reprendre le vice, l'insinuoient adroitement dans les esprits . . . si le dessein de la comédie est de corriger les hommes en les divertissant (deutliche Anspielung auf die homonyme Stelle im „Premier Placet"), le dessein de Molière est de les perdre en les faisant rire . . ." (S. 220/221 a. a. O.). Und noch weiter: „. . . après avoir pris soin de former des coquettes et de donner aux filles des instructions dangereuses, après des écoles fameuses d'impureté, il en a tenu d'autres pour le libertinage . . ." (S. 223 a. a. O.).

Als Prototyp dieser Angriffe wollen wir Bossuets Äußerungen in seinen „Maximes et réflexions sur la Comédie" Paris 1694 S. 18f. anziehen. Dort heißt es: „. . . du moins donc . . . il faudra bannir du milieu des chrétiens les prostitutions dont les Comédies italiennes ont été remplies . . . et qu'on voit encore toutes crües dans les pièces de Molière: on réprouvera les discours, où ce rigoureux censeur des grands canons, ce grave réformateur des mînes et des expressions de nos précieuses, étale cependant au plus grand jour les avantages d'une infame tolérance dans les maris, et sollicite les femmes à de honteuses vengeances contre leurs jaloux. Il a fait voir à notre siècle le fruit qu'on peut espérer de la morale du théâtre qui n'attaque que le ridicule du monde en luy laissant cependant toute sa corruption".

Zwar liegt ein Vierteljahrhundert und mehr zwischen dem Erscheinen des Bossuetschen Traktats und der „Lettre sur l'Imposteur". Trotzdem dürfen wir Bossuets Worte als typisch auch für 1667 rückwirkend verwerten, und zwar aus folgenden Er-

wägungen. Erstens war 1694 ein ganz ähnlicher Kampf um die moralische Berechtigung der Komödie (diesmal aber mit Unterstützung des christlicher gewordenen Königs!) entbrannt, ein Kampf, der mit der Aufhebung des italienischen Theaters in Paris endete. Zweitens war Bossuet selbst 1667 bereits ein vierzigjähriger Mann, in Paris anwesend und ein auch vom Hof überaus angesehener Prediger (er predigte 1668 in Saint-Thomas du Louvre). Es ist anzunehmen, daß die in dem Traktat niedergelegten Meinungen im Wesentlichen Bossuets Ansichten auch von 1667 wiedergeben: vielleicht hat er sie als Prediger sogar damals schon ausgesprochen, was wir jedoch nicht wissen, da uns seine damaligen Predigten nicht erhalten sind. Bourdaloue hat ja 1669 sich ähnlich geäußert. Drittens: klingen nicht seine Worte von 1694 wie der eigentliche Vorwurf der Molièregegner von 1667 (Bossuet erkennt unumwunden Molières Bedeutung als Satiriker an, zu welchem Eingeständnis 1667 die Distanz wohl noch gefehlt haben dürfte, denn damals gestand ihm De Rochemeont nur die Gaben eines Farceurs zu)? Hören wir nur die Worte des Briefschreibers, sie so recht eigentlich eine unmittelbare Replik auf Bossuets Worte sein könnten:

„Je suis persuadé que le degré de ridicule où cette pièce feroit paroître tous les entretiens et les raisonnements qui sont les préludes naturels de la galanterie du tête-à-tête, qui est la dangereuse, je prétends, dis-je, que ce caractère de ridicule, qui seroit inséparablement attaché à ces voies et à ces achminements de corruption, par cette représentation, seroit assez puissant et assez fort pour contrebalancer l'attrait qui fait donner dans le pameau les trois parts des femmes qui y donnent." —

Der Briefschreiber hätte sich nun damit begnügen und durch die Betonung des Verlächerlichens und seiner heilsamen Wirkungen auf die Betroffenen oder sich betroffen Fühlenden den Vorwurf der Unmoralität und Indifferenz gegenüber der Sittenverderbnis für entkräftet halten können. Wenn wir uns in den zeitgenössischen Traktaten oder programmatischen Äußerungen über den moralischen Zweck der Komödie umsehen, finden wir mit fast stereotyper Gleichförmigkeit die alte aristotelische resp. horazische Maxime „castigat ridendo mores" überall wiederholt. Einige Beispiele mögen genügen: Der Jesuitenpater Rapin (Oeuvres, la Haye 1725 II, Kap. XXV): „La Comédie est une image de la vie

commune: sa fin est de montrer sur le théatre les défauts des particuliers, pour guérir les défauts du Public et de corriger le Peuple par la crainte d'être moquée. Ainsi le ridicule est ce qu'il y a de plus essenciel à la comédie ... c'est un don purement de la Nature que de trouver le ridicule de chaque chose."

Ähnlich äußert sich Boursault, identisch auch Molière selbst. So sagt dieser zu Beginn des ersten „Placet au roi": „Le devoir de la Comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, je n'avois rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle." Oder im zweiten „Placet": „Les plus scrupuleux en ont trouvé la représentation profitable ..." Oder in der „Préface" zum Tartufe von 1669: „Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés ... nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants le plus souvent que ceux de la satire; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des repréhensions, mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule." Und weiter, in leicht abgemildertem Ton: „On connaîtra sans doute que (la Comédie), n'étant autre chose qu'un poème ingénieux qui, par des leçons agréables, reprend les défauts des hommes, ou ne saurait la censurer sans injustice."

Auch bereits in der „Critique de l'école des femmes" finden sich Stellen, die eine ähnliche Ansicht Molières zu offenbaren scheinen. So sagt Uranie, die eine Verteidigerin des Dichters, in Scene 6: „Toutes les peintures qu'on expose sur les théâtres doivent être regardées sans chagrin de tout le monde. Ce sont miroirs publics où il ne faut jamais témoigner qu'on se voie, et c'est se taxer hautement d'un défaut que se scandaliser qu'on le reprenne."

Immerhin wird es deutlich, daß Molière hier mit minderer Schärfe und Deutlichkeit den Akzent auf das „reprendre" legt als beispielsweise in den vorher angezogenen Placet- und Préfacestellen. Seltsamerweise bringt die „Critique de l'école des femmes", die doch im übrigen so reich ist an programmatischen Bekenntnissen des Dichters über Wesen und Form der Komödie und

vielfach die zeitgenössischen Gegenansichten zu Wort kommen läßt, mit keinem Wort mehr einen deutlichen, unzweideutigen Hinweis auf die „vertu de correction" der Komödie im Allgemeinen, außer dem angeführten Satz der Uranie. Und auch dieser drückt diese Sondertugend gewissermaßen an den Rand. Wir erstaunen aber, wenn wir Dorante, den Hauptverteidiger Molières, an zwei Stellen der 6. Szene mit unzweifelhafter, theoretischer Absichtlichkeit den Grundsatz aufstellen sehen, daß der Zweck einer Komödie im Lachenmachen bestünde; „Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but, n'a pas suivi un bon chemin."

Und kurz darauf noch deutlicher: „Je dis bien que le grand art est de plaire, et que, cette comédie ayant plu à ceux pour qui elle est faite, je trouve que c'est assez pour elle et qu'elle doit peu se soucier du reste[1])."

Ein unzweideutigeres Bekenntnis zum ästhetisch-artistischen Endzweck einer Komödie — einer vorweggenommenen „art pour art"-Theorie — können wir nicht mehr finden. Dies Bekenntnis ist aber um so auffallender als es — trotz gedanklicher Verbindung mit den Regeln des Aristoteles und Horaz — den moralischen Endzweck der Komödie überhaupt verschweigt, ja geradezu ausschließt. Wir wollen hier nicht näher auf die heikle Frage eingehen — vorausgesetzt selbst, daß das philosophische Gewissen des 17. Jahrhunderts dem ästhetischen Endzweck einer Komödie ohne antinomische Schwierigkeiten auch den moralischen koordinieren konnte — ob Molière selbst seiner innersten Überzeugung gemäß den entscheidenden Wert auf den ästhetischen Endzweck legte. Auch wollen wir nicht das mit historischen Argumenten unlösbare Problem aufrollen, ob der empiristische Epikuräer Molière es wirklich ehrlich gemeint hat, wenn er in den Tartufeplacets usw. der Kömödie einen moralischen Endzweck substituierte. Es ist ja durchaus möglich, vielleicht für den Dichter eines „Don Juan" (Bettlerszene!) sogar wahrschein-

[1]) Die Auslegung der Monfleury und de Villiers, daß Molière damit nur seine Profitgier bekundet habe, denn es sei ihm alles gleichgültig, wofern nur sein Stück gefalle, d. h. möglichst viel Zuschauer anlocke, interessiert uns hier höchstens als zeitgenössisches Kuriosum für die Perfidie seiner Feinde.

lich, daß er den Glauben an die moralisierende Wirkung einer Komödie nicht teilte, sondern seine tieferen Erkenntnisse und Absichten mit der gängigen Moralformel verhüllte und diese Formel im Opportunitätsfall benutzte. Aber mit psychologischen Kriterien und Wahrscheinlichkeitsrechnungen allein vermögen wir die Frage nicht entscheidend zu beantworten. Auch Boileau „L'Art Poétique" 3. Gesang stellt unvermittelt, ohne sich des inneren Widerspruchs seiner Ansicht bewußt zu werden, eine Art Moralteleologie der Komödie neben eine ästhetisch-artistische:

„La Comédie apprit à rire sans aigreur,
Sans fiel et sans venin sut instruire et reprendre
Et plut innocemment dans les vers de Ménandre.
Chacun, peint avec art dans ce nouveau miroir,
S'y vit avec plaisir, on crut ne s'y point voir:
L'avare, des premiers, rit du tableau fidèle
D'un avare souvent tracé sur son modèle;
Et mille fois un fat finement exprimé,
Méconnut le portait sur lui-même formé,"

Auf wen sollte sich nun das „instruire et reprendre" erstrecken, wenn niemand sich getroffen fühlte?

De Villiers verhält sich in seiner „Zélinde" 8. Szene zum mindesten sehr skeptisch:

Aristide: „l'amertume de la Satyre a quelque chose qui ... est utile.

Oriane: „Elle est utile, à ceux qui s'en corrigent; mais il me semble que le nombre en est petit."

Immerhin ist es interessant, daß sogar von Zeitgenossen — und mit Bezug auf den Tartufe — die logische und psychologische Unvereinbarkeit der ästhetischen und der moralischen Endzweckthese dem Dichter vorgeworfen wurde. In seinem 1695 zu Paris erschienenen „Traité de la satire" schreibt der Abbé de Villiers:

Kap. 2: „il est vrai que de donner droit à la satire d'attaquer toutes sortes de vices, c'est luy donner lieu de passer les bornes de la Correction fraternelle, et nous voyons en effet, que c'est toujours sur ce principe que se sont fondez les auteurs des satires les plus emportées et les plus scandaleuses". Hier bestreitet also de Villiers das Recht des satirischen Dichters auf freizügige Wahl seiner Angriffe („toutes sortes de vices") und erklärt, ohne

die Frage nach dem moralischen Endzweck einer Satire generell zu beantworten, in skeptischer Einschränkung, mit diesem Moralprinzip werde Mißbrauch getrieben, es müsse eben für alles herhalten[1])! Hören wir aber nun, was de Villiers, auf Grund dieser seiner Ansicht, zum „Tartufe" sagt:

Kap. 3: „quelque prescription que puisse avoir le Tartufe, le rôle d'un faux dévot ne sera jamais capable de corriger l'hypocrisie. Ceux qui en jugeront équitablement conviendront toujours que le scandale d'un rôle de cette nature est plus grand que toutes les leçons qu'on en peut recevoir. On porte à la Comédie un esprit de dissipation et de plaisir; ce n'est point avec un esprit de la sorte qu'on peut recevoir des leçons de la pitié. Mais quand par le caractère d'esprit avec lequel on y assiste, on ne seroit pas porté à soupçonner d'hypocrite tous ceux qui ressemblent par les dehors un personnage hypocrite qu'on représente; tout ce qu'on en pourroit retirer de plus innocent, seroit de rire aux dépens des hypocrites."

Hier wird doch unzweideutig festgestellt, daß die Moralteleologie des „Tartufe" keinerlei Aussicht und Möglichkeit auf Wirkung habe und daß, ganz den Ausführungen Dorantes in der „Critique de l'école des femmes" entsprechend, der eigentliche Endzweck dieser Komödie im Lachenmachen beschlossen sei. Wichtig erscheint aber die Einschränkung des „innocent" in einer Art Captatio benevolentiae, zumal wenn wir denken, welchen Nachdruck Molière selbst in den Placets sowohl wie in der „Préface" auf die Unschädlichkeit seines „Tartufe" gelegt hat, wo das nämliche Wort „innocent" hartnäckig mehrfach wiederkehrt.

---

[1]) Ähnlich auch Boursault im „Portrait du Peintre" I, 8:

Dorante: „Quand un homme en burlesque a sceu faire un sermon,
Il me semble pourtant qu'on n'est pas mal habile.
L'auteur prend l'agréable, et le joint à l'utile;
A ce que veut le peuple il le rend complaisant,
Et le force de rire en le catéchisant.

Amarante: Oui, mais satyriser, c'est railler, mépriser:
Ainsi, pour l'excuser quoy que vous puissiez dire,
Vostre ami du sermon nous a fait la satyre;
Et de quelque façon que le sens en soit pris,
Pour ce que l'on respecte on n'a point de mépris."

(Siehe dazu auch Seite 101.)

Wenn wir hier kurz zusammenfassen wollen, so ergibt sich folgendes Bild:

Auf der einen Seite versichert Molière, sein Werk sei unschädlich (d. h. mit anderen Worten, es seien von einer Aufführung keine sittenverderblichen Wirkungen auf das Volk zu befürchten) und der Endzweck sei ein rein artistischer, nämlich, Lachen zu erregen und zu gefallen. Dies mag vielleicht seine Grundüberzeugung gewesen sein. Die Gegner stellen dies an sich nicht in Abrede und konstatieren, wenn auch widerwillig, den Erfolg: sowohl bei der „Ecole des femmes" wie beim „Tartufe". Aber sie weisen erbost darauf hin, daß sich Molière die satirische Kritik über Dinge angemaßt habe, die ipsa natura nicht auf das Theater gehörten, weil man Echtes von Falschem nicht unterscheiden könne und infolgedessen bei der großen Masse die Wirkung nur korrumpierend sein müsse. Molière sucht nun andererseits diesen Vorwurf zu entkräften, indem er sagt, „le théâtre a une grande vertu pour la correction" und die Verlächerlichung eines Lasters oder Fehlers auf der Bühne wirke „rückstrahlend" und heilsam, da niemand gern verspottet sein wolle. Darauf entgegnet man ihm, daß das Lachenmachen und Bessern durchaus nicht identisch seien, und zwar aus der scharfsinnigen massenpsychologischen Erkenntnis, daß das Publikum eines Theaters nicht aufgelegt ist zu einem „esprit de la sorte qu'on peut recevoir des leçons ..."

Mit klarer Entschiedenheit wird hier die Antinomie zwischen einer vorgeblichen Moralteleologie und einem faktischen artistisch-ästhetischen Endzweck der Komödie aufgedeckt, mit anderen Worten: das Problem „ist das Theater eine moralische Anstalt?" in bezug auf die Komödie angeschnitten, die beiden Pole aufgezeigt, aber nicht dialektisch in Kontakt gebracht. Der Kern der Frage, die sich in logischer Konsequenz weitergeführt zu einer Frage nach der Moral der Komik überhaupt hätte auswachsen müssen, blieb unberührt: man polemisierte je nach Einstellung und Sympathie sozusagen darum herum. Die Descartesjünger (um die Gegner kurz auf zwei Generalnenner zu bringen) vertreten mehr den moralteleologischen, die Gassendijünger mehr den ästhetischen Standpunkt.

Seiner ganzen geistigen Konstitution als Naturempiriker und epikuräisch eingestellter Skeptiker nach mußte Molière sich wohl innerlich für eine artistisch-ästhetische „Plaisir"ansicht

in Bezug auf Wirkung und Sinn einer Komödie entschieden haben. Jedenfalls tat er nichts, um den logisch-psychologischen Trugschluß: „Verlächerlichung = correction" zu zerstören oder richtig zu stellen. Eine andere, natürlich unentscheidbare Frage ist es, ob er ihn selber erkannt hat, wiewohl wir dies dem Dichter eines „Misanthrope", der ein mutatis mutandis ähnliches Motiv gestaltet, wohl zutrauen dürfen. Doch hat er selber sich nirgends programmatisch und klärend dazu geäußert, wohl aber allem Anschein nach der Verfasser der „Lettre sur l'Imposteur", der von Molière mehr oder weniger inspirierte Verteidiger des „Tartufe".

Dieser versucht in dem ganzen letzten Teil seines Briefes, eine Moral des Komischen im Sinne der Moralteologie zu geben, indem er das Verlächerlichen als einen der sonderlichsten Bestandteile der Moral überhaupt darstellt. Zu diesem Zweck unternimmt er es, eine Art rudimentäre Phänomenologie des Komischen zu schreiben, die in ihrer Art einzig dasteht innerhalb der ganzen Philosophie des 17. Jahrhunderts und die wir, da bis jetzt auf diese Seite der „Lettre sur l'Imposteur" noch kein besonderer Wert gelegt worden ist, näher interpretieren wollen.

Was hatte der Briefschreiber überhaupt als Problem vor sich, was hatte er zu beweisen?

Während Molière (im Anschluß an Aristoteles und Horaz) gleich den Boursault, Rapin und vielen Anderen die These aufstellte: „infolge der Verlächerlichung wirkt eine Satire bessernd", d. h. eine kausale Bedingtheit mit psychologischen und im Grunde metaphysischen Kriterien zu erkennen glaubte, andererseits bekannte, daß es der Endzweck einer Komödie sei zu „plaire", ohne aus dieser ästhetischen Statik zu jener ethischen Dynamik die Verbindungslinie finden zu können, identifiziert der Briefschreiber a priori das Lächerliche mit dem Moralischen, indem er es als eine Parzelle der Moraltotalität betrachtet: „... il faut pour cela traiter à fond du ridicule qui est une des plus sublimes matières de la véritable morale ..."

Er geht zunächst davon aus, daß „la nature nous a fait naître capables de connaître la raison pour la suivre". Um das Vernünftige kenntlich zu machen, hat die Natur in Anbetracht der menschlichen Geistesträgheit („foiblesse et paresse") ihm „quelque sorte de forme extérieure et de dehors reconnaissable" verliehen.

Diese Form besteht im allgemeinen darin, daß unsere Seele in jedem „objet moral" einen Grund zur Freude und Lust („joie et plaisir") findet. Dieses „plaisir" ist bei vernünftigen Dingen gleichzusetzen einer „complaisance délicieuse qui est excitée dans notre esprit par la connaissance de la vérité et de la vertu"; mit anderen Worten „der Mensch findet als vernünftiges geistbegabtes Wesen sein erquickendes Gefallen an allem Vernünftigen, weil dieses ihm der immanente Ausdruck der Wahrheit ist, die sub specie aeternitatis das Gleiche bedeutet wie Tugend, insofern nämlich in der Terminologie des 17. Jahrhunderts „nature" nur der empiristische Ausdruck für Gott ist, in dessen Willen Wahrheit und Tugend identisch sind. Bei der Ansicht von unvernünftigen Dingen („de la vue de l'ignorance et de l'erreur, c'est à dire de ce qui manque de raison") entsteht das erquickende Gefallen gerade durch die Erkenntnis des Unvernünftigen, und dieses Gefallen ist dann „le sentiment par lequel nous jugeons quelque chose ridicule". Während aber, so fährt der Briefschreiber nun fort, das Vernünftige in der Seele eine mit Hochachtung verbundene Freude hervorbringt („une joie mêlée d'estime"), ruft das Lächerliche eine andere, mit Verachtung verbundene Freude hervor („une joie mêlée de mépris")[1]), denn jede Erkenntnis erzeugt in uns, immer und überall und notwendigerweise, bei der Bewertung („dans l'entendement") ein Gefühl von Achtung oder Verachtung, genau wie bei der Sphäre des Willens eine Spannung („un mouvement") von Liebe oder Haß.

Wenn nun das Lächerliche die sinnlich greifbare, äußere Form alles Unvernünftigen ist, mit Hilfe derer wir es erkennen und zu vermeiden vermögen, ja verpflichtet sind, so muß man, um es zu erkennen, das Vernünftige kennen, dessen Verzerrung das Lächerliche darstellt (dont il signifie le défaut). Das Wesen des Vernünftigen liegt aber, so meint der Briefschreiber, beschlossen in der „convenance" (der sittlichen Harmonie etwa), und sein sinnliches Merkmal ist die „bienséance" (die Schicklichkeit etwa), oder mit anderen Worten die „bienséance est la raison apparente" und die „convenance la raison essentielle", platonisch ausgedrückt *καλοκαγαθία*. Das Lächerliche basiert also, wenn wir die spitzfindigen

[1]) Siehe zu dieser Theorie auf S. 98 Anm. den Vers der Amarante in Boursaults „Le Portrait du peintre", wo „satyriser" mit „mépriser" identifiziert wird.

Weiterführungen des Briefschreibers „ce qui sied bien est toujours fondé sur quelque raison de convenance, comme l'indécence sur quelque disconvenance" übergehen, da uns ihre historisch-philosophische Beurteilung nichts angeht — auf einem Mangel an Vernunft. Ist aber die „disconvenance" identisch mit dem Lächerlichen, so ist es, meint der Briefschreiber, außerordentlich leicht, zu erkennen, warum Panulphe (wie der Tartufe in der Fassung von 1667 anonymisiert wurde) als lächerlich erscheinen muß — und die Heuchelei überhaupt; denn die geheimen Machenschaften der Frömmler sind unvereinbar mit der Idee, die sich das Publikum im Hinblick auf ihr frommes Gebahren und ihre würdevolle Redeweise zu machen pflegt.

(Wir können uns leider nicht dabei aufhalten und erörtern, wie ausgesprochen rationalistisch diese ganze logische Deduktion und wie sehr ihre Metaphysik in einem christlich-platonisierenden Glauben an die Immanenz des Vernünftigen in der Welt als Abbild der *ἰδέα* verwurzelt ist, auch dürfen wir nur im Vorbeistreifen darauf hinweisen, wie stark gaulois diese Betonung der convenance und bienséance, überhaupt diese etwas formalistische Mathematik uns anmutet, ebensowenig können wir dabei verweilen und dartun, wie sehr die Entwicklung des Lächerlichen aus einer geistigen Bewertung heraus einseitig, aber als Ausdruck französischen Denkens durchaus konsequent, das Gefühl des Lächerlichen mit dem Ironischen gleichsetzt.)

Deduktiv hat der Briefschreiber sich also bis zu folgender „petitio principii" hindurchgearbeitet: „La raison de cela (daß Panulphes schlecht angebrachte und wirkungslose Galanterie diesen auch dem unbegabtesten Zuschauer als klar und stark lächerlich erscheinen läßt) est que, selon mon principe, nous estimons ridicule ce qui manque extrêmement de raison". Denn haben sich die angewandten Mittel als gar zu untauglich für die Erreichung des Endzwecks harausgestellt, so ist damit erwiesen, daß sie mit wenig Vernunft gewählt wurden. „Ainsi, parce qu'on voit que Panulphe ne persuade pas sa Dame, on conclut que les moyens dont il se sert, ont une grande disconvenance avec sa fin, et par conséquent qu'il est ridicule de s'en servir." Wenn dies aber so ist, dann ist auch Panulphe, eben weil er sich der Galanterie mit „le plus méchant effet qu'elle pouvoit faire" bedient, aufs äußerste verlächerlicht.

Nun kommt aber für den Briefschreiber das Schwierigste: Wie soll er die logische Brücke finden vom Erscheinen und Erkennen des Lächerlichen und seinem korrektiven Nutzwert?

Er macht sich nun selber einen Einwand. Er hält sich entgegen: was bei Panulphe durch seine ganze Haltung lächerlich erscheint, braucht bei einem anderen Menschen, z. B. bei einem „homme du monde qui ne seroit point dévot de profession comme lui“, gar nicht lächerlich zu wirken. Er erkennt also den Relativitätsgehalt des Lächerlichen im Rahmen seiner, auf die „Disconvenance“ aufgebauten Deduktion.

Überaus interessant ist nun seine Antwort. War sein Einwand im Anschluß an die nunmehr eingeschlagene induktive Methode formuliert, so entgegnet er jetzt auch nicht mehr mit rein logischen Deduktionen, sondern mit psychologischen Analogiekriterien. „La raison ... est que notre imagination, qui est le réceptacle naturel du ridicule, selon sa manière ordinaire d'agir en attache si fortement le caractère au matérial dans quoi elle [le] voit (comme sont ici les paroles et les manières de Panulphe) qu'en quelque autre lieu, quoique plus décent“ (d. h. „essentiellement plus convenable“!) „que nous trouvions ces mêmes manières, nous sommes d'abord frappés d'un souvenir de la première fois, si elle a fait une impression extraordinaire, lequel (und nun kommt die erstaunliche Folgerung), se mêlant mal à propos avec l'occasion présente et partageant l'âme à force de plaisir qu'il lui donne, confond les deux occasions en une, et transporte dans la dernière tout ce qui nous a charmés et nous a donné de la joie dans la première: ce qui n'est autre que le ridicule de cette première.“

Die zweifelhafte Richtigkeit dieses sophistischen Analogieverfahrens, dessen Dubiosität allein schon durch das geschickt und wie nebensächlich eingestreute „mal à propos“ zutage tritt, sucht nun der Briefschreiber, ehe er die letzten Schlüsse zu seiner Anfangsthese zieht, durch den Hinweis zu stützen, daß die Kenner der menschlichen Psyche an „cette forme de procéder, si irrégulière dans le fond“ nichts Außergewöhnliches finden werden.

Die psychologischen Analogiekriterien genügen dem Briefschreiber, um die logische Brüchigkeit resp. Unbeweisbarkeit seiner These zu verdecken. Er flüchtet — und vielleicht mit Recht und Überzeugung — aus den Bereichen logischer Abstraktion in die humaneren Gefilde der vitalen Psychologik, die diesem epi-

kuräisch-empiristischen Gassendijünger vielleicht wichtiger deuchte als alle logische Deduktion. Er sagt mit pathetischer Betonung: „Cela est si vrai, et telle est la force de la prévention, que je croirois ce que je prétends, en vous faisant simplement remarquer que les raisonnements de Panulphe, qui sont les moyens qu'il emploie pour venir à son but, étant imprimés dans l'esprit de quiconque a vu cette pièce, comme ridicules, ainsi que je l'ai prouvé, ...: naturellement parlant, toute femme près de qui on voudra les employer après cela, les rendra inutiles, en y résistant par la seule prévention où cette pièce l'aura mise qu'ils sont inutiles en eux-mêmes."

Quod demonstrandum erat.

Nach diesem mit ausschließlich psychologischen Mitteln geführten Beweis versucht es der Briefschreiber, seine Ansicht gegen etwaige Zweifel an ihrer psychologischen Richtigkeit zu stützen und weiter zu erhärten. Da er sich hierbei in höchst interessanter Weise über gewisse Phänomene des Komischen äußert, wollen wir auch diese Zusatzbeweise erörtern, ohne uns aber dabei in eine Diskussion über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Psychologie einzulassen, die uns ja auch nur sehr bedingt, als Basis für die Auslassungen über das Komische, zu beschäftigen hat.

„Que si pourtant ... on veut que l'âme, après le premier mouvement qui lui fait embrasser avec empressement la plus légère image de ridicule, revienne à soi et fasse à la fin la différence des sujets, du moins m'avouerez-vous que ce retour ne se fait d'abord, qu'elle a besoin d'un temps considérable pour faire tout le chemin qu'il faut qu'elle fasse pour se désabuser de cette première impression ... où la vue d'un objet ... a paru extrêmement ridicule ..."

Der Briefschreiber legt den Hauptakzent auf dieses „premier mouvement" und hält es für das Entscheidende. Denn diese ersten Augenblicke zerreißen die Kette der angenehmen Erregung, die bei einem Liebeserlebnis (entreprise amoureuse) von Anfang bis zu Ende gleich angespannt bleiben muß um einen Erfolg zu verbürgen, gerade durch das Gefühl des Lächerlichen. Dieses „sentiment du ridicule, étant le plus froid de tous, amortit et éteint absolument cette agréable émotion et cette douce et bénigne chaleur qui doit animer l'âme dans ces occasions" sagt er mit überzeugungsstarker und nicht unschöner, pathetischer

Verve. Und daß dieses Gefühl des Lächerlichen am erkältendsten wirkt, erhellt daraus, daß „c'est un pur jugement plaisant et enjoué d'une chose proposée (ein ausschließlich spaßhaftes und belustigtes Urteil über eine in Frage stehende Angelegenheit)“: mit anderen Worten, aber mit allem Respekt vor der außerordentlich scharfsinnigen Formulierung: Ironie macht skeptisch und die Skepsis ertötet den Schwung der Leidenschaft, macht leidenschaftslos. „Or il n'est rien de plus sérieux que tout ce qui a quelque teinture de passion; donc il n'y a rien de plus opposé au sentiment passionné d'une joie amoureuse que le plaisir spirituel que donne le ridicule.“

Aus der eben angeführten Definition des Gefühls des Lächerlichen als eines „plaisir spirituel“ geht klar hervor, daß das Lächerliche als solches erkannt resp. gefühlt wird durch eine Art geistiger Überlegenheit. Aber dieses Gefühl des ironischen Darüberstehens ist, wie der Briefschreiber gezeigt hat, an sich keine unmittelbare seelische Haltung, sondern erst gewonnen durch ein „jugement“, d. h. ein im Geiste erfolgendes Vergleichen des realen Vorgangs mit einem bereits einmal irgendwie oder irgendwo, sei es in der Realität oder auf der Bühne, erlebten. Diese einseitig aufs Ironische zugespitzte Definition des „sentiment du ridicule“ als dynamische Funktion unseres Geistes (der Briefschreiber sagt, entsprechend der Terminologie des 17. Jahrhunderts, „âme“, erklärt aber durch „plaisir spirituel“ seine Meinung genauer) läßt in etwas zu rationalistischer Weise die unmittelbar statische Wirkung einer „komischen Figur“ (siehe das in der Einleitung über „Spott“ Gesagte) außer acht, führt jedoch sehr interessanterweise in der Folge bis nahe dahin. Denn er sagt weiter: „... l'extrême attachement de l'âme pour ce qui lui donne du plaisir, comme le ridicule des choses qu'elle voit, ne lui permet pas de raisonner, pour se priver de ce plaisir, et par conséquent qu'elle a une répugnance naturelle à cesser de considérer comme ridicule ce qu'elle a une fois considéré comme tel ...“ Das heißt: der dynamische Prozeß geistiger Bewertung, der an eine bestimmte Relativität von Objekt, Zeit und Ort gebunden ist, erstarrt in einer absoluten Statik der „répugnance naturelle“, die keiner Relativierung mehr fähig ist; konkret ausgedrückt: bei jeder „entreprise amoureuse“ betrachtet die den „galanteries solides“ ausgesetzte Frau, zum mindesten in den entscheidenden ersten

Augenblicken, den Werber a priori, aus ihrer einmal gewonnenen Einstellung heraus, sozusagen reflektorisch, als eine „komische Figur". An die Stelle des Urteils und der Bewertung tritt die unmittelbare Assoziation. Das betreffende Liebhaberindividuum X wird im Bewußtsein der Frau nicht mehr in der Folge ironischer Beurteilung und Vergleichung eine lächerliche Figur, sondern überhaupt ein Liebhaber ist für sie von vornherein schon eine „komische Figur", ein komischer Typus, da das ursprüngliche ironische Darüberstehen in eine „répugnance naturelle" sich verwandelt hat.

In Nutzanwendung seiner These, daß „le sentiment du ridicule est le plus froid, le plus choquant, le plus rebutant, et le plus odieux de tous les sentiments de l'âme", sagt nun weiterhin der Briefschreiber, daß gerade ein Verliebter am meisten darunter leiden wird und muß, „comme il n'y a rien qui nous plaise tant à voir en autrui qu'un sentiment amoureux ... aussi n'y a-t-il rien qui déplaise plus que la froideur et l'apathie qui accompagne le sentiment du ridicule, surtout dans une personne qu'on aime ... de sorte que ... la moindre marque qu'il aura de paroître ridicule, le guérira absolument ou du moins ... le mettra en désordre et par conséquent hors d'état de pousser une femme à bout pour cette fois, et elle de même en sûreté à lui: ce qui est le but de ma réflexion.

Aber damit schließt die „Lettre sur l'Imposteur" ihre Beweisführung noch nicht ab. Gemäß dem wesentlich scholastischen Grundsatz, der auch im 17. Jahrhundert noch durchaus galt, daß jede approbatio an ihrem Ende auf die propositio zurückführen muß, versucht auch der Briefschreiber nach dem psychologisch geführten Beweis seiner These wieder den Anschluß an seine eingangs aufgestellten Theoreme zu gewinnen. Er macht deshalb an dieser Stelle denselben Weg, den er zu Anfang gegangen war, noch einmal rückwärts: d. h. er wechselt aus dem Psychologischen ins Induktive (die direkte Bezugnahme auf den „Tartufe") und von dort zurück ins prinzipielle Axiom, das dort lautete: „ce qui manque de raison, c'est proprement le sentiment par lequel nous jugeons quelque chose ridicule." Und „le ridicule y produit (dans l'âme) une joie mêlée de mépris".

Nach dem bereits Bewiesenen hält es also der Briefschreiber für ausgemacht, daß jeder Liebhaber, ungeachtet der Verschiedenheit der Umstände, genau wie Panulphe,

lächerlich wirken muß, sobald die Frau einmal in ihren ersten Eindrücken innerlich darauf eingestellt ist. „La raison de cela est que si le ridicule consiste dans quelque disconvenance, il s'ensuit que tout mensonge, déguisement, fourberie, dissimulation, toute apparence différente du fond ... est essentiellement ridicule. Or tous les galants qui se servent des mêmes persuasions que Panulphe, sont en quelque degré dissimulés et hypocrites comme lui“ und, wie es nun mit einer erstaunlichen Volte ins prinzipiell Axiomatische heißt: „car il n'en est point qui voulût avouer en public les sentiments qu'il déclare en particulier à une femme qu'il veut perdre: ce qu'il faudroit qu'il fût, pour qu'il fût vrai de dire que ses sentiments de tête-à-tête n'ont aucune disconvenance avec ceux dont il fait profession publique, et par conséquent aucune indécence ni aucun ridicule; et le premier fondament de tout cela est ce que j'ai établi dès l'entrée de cette réflexion que tout ce qui est méchant eût quelque degré de ridicule, pour redresser nos voies par cette apparence de défaut de raison, et pour piquer notre orgueil naturel par le mépris qu'excite nécessairement ce défaut, quand il est apparent comme il est par le ridicule ... parce que nous croyons que la raison doit régler tout.“

Wir vermögen den logischen Sprung in dieser Beweisführung nicht zu verkennen. Der Briefschreiber hatte wohl zu beweisen versucht, daß eine Frau durch das „sentiment du ridicule“ eine sichernde, ironische Überlegenheit über den heuchlerischen Galan bekommt. Nun vertauscht der Briefschreiber aber die Blickebene und zwar unvermittelt und ohne eine andere Stütze als durch das Dogma der alles regelnden Vernunft. Er schiebt plötzlich den Liebhaber selbst ein und sagt, daß auch er durch die Verachtung, die durch seine lächerliche „disconvenance“ hervorgerufen wurde, kuriert werde, weil er sich selbst unvernünftig vorkomme. Die Fragwürdigkeit dieser These haben wir aber bereits früher erkannt und erstaunen nun, sie hier ohne weiteren Beweis wieder vorzufinden. Es fehlt eben als logisches Verbindungsglied der entsprechende psychologische Beweis wie im Falle der durch ironische Überlegenheit gesicherten Frau. An seiner Stelle begegnet uns nur der moraldogmatische Vernunftsbeweis. Hier bleibt die ausschlaggebende psychologische Frage, ob ein Mensch, rein mit vernunftgemäßer Überlegung, aus dieser Begebenheit, weil er ein-

mal eine lächerliche Figur gemacht hat, für die Zukunft die Lehre zu ziehen versteht, ganz offen. Damit steht in innigem Zusammenhang aber auch die andere Frage, ob ein Mensch beim Anschauen einer Komödie z. B. sich seiner eigenen Fehler reuig bewußt wird. Wir sahen gerade, daß Boileau z. B. keineswegs daran glaubt. Und auch die Schlußfolgerung des Briefschreibers, der mit keinem Wort erkennen läßt, ob er den inneren Widerspruch seiner Beweisführung überhaupt erkennt oder allein schon mit seiner Vernunftmoral für überwunden hält, schweigt sich darüber aus. Im Banne seiner Morallogik folgert er: „Quand nous voyons une action ridicule, la connaissance que nous avons du ridicule de cette action nous élève au-dessus de celui qui la fait ... qu'il est dans l'erreur et dans l'ignorance, que naturellement (d. h. moraldogmatisch) nous estimons des maux; ... donc nous sommes en cela plus éclairés, plus parfaits, enfin plus que lui." Also deutlich wieder das „plaisir spirituel" der Ironie, denn „cette connaissance d'être plus qu'un autre est fort agréable à la nature; de là vient que le mépris qui enferme cette connaissance est toujours accompagné de joie: or cette joie et ce mépris composent le mouvement qu' excite le ridicule dans ceux qui le voient." —

Wir sehen, daß auch die „Lettre sur l'Imposteur" die Fähigkeit einer Komödie, durch Verlächerlichung eines Lasters zu bessern, nicht zu beweisen vermag, sondern in letzter Folge zwar einen gelegentlichen praktischen Nutzwert, eine „utilité accidentelle", aber keine absolute Möglichkeit zur „vertu de correction" im Sinne einer allgemeingültigen Moralpsychologie erschließt. Es ist schade, daß der Briefschreiber seinen psychologischen Beweis nur für die „utilité accidentelle" führt und nicht gleichermaßen seine psychologischen Kriterien auf das allerdings viel schwierigere Problem der komischen Moral, d. h. der Komödie als moralische Anstalt, anwendet. Es ist nicht unseres Amtes, die Gründe dafür aufzudecken. Mag sein, daß der Briefschreiber dieses Problem, wie wir sagten, durch das moraldogmatische Axiom allein schon als beantwortet erachtete, mag sein, daß er aus diplomatischen Rücksichten nicht näher darauf eingehen wollte, weil er vielleicht die Beweisschwierigkeiten und -gefahren fühlte, mag sein, daß er wirklich — wie dies aus seiner Auflobung Molières zu entnehmen sein könnte — an die Tatsache, daß das Theater eine hervorragende moralische Anstalt sei, mit fester Überzeugung als an ein Dogma

geglaubt hat, mag sein, daß er das psychologische Problem als solches überhaupt nicht erkannte — wie dem auch sei: wichtig ist die unbezweifelbare Originalität seiner Grundansicht, daß das Lächerliche an sich schon „une des plus sublimes matières de la véritable morale" ist, daß es eine „disconvenance", einen „défaut de raison" darstellt, also nach dem Prinzip „das Vernünftige ist das Wahre und das Moralische" als etwas Unvernünftiges auch unmoralisch ist. Der Briefschreiber setzt also „lächerlich = unmoralisch". Wohingegen seine Zeitgenossen, Molière inbegriffen, meines Wissens nirgends mit solcher klaren Entschiedenheit diese Identität feststellen, sondern das Moralische zum Lächerlichen im Verhältnis von Wirkung und Ursache annehmen, also nicht eine Identität, sondern eine Kausalität als Prinzip verwenden.

Glaubte aber der Briefschreiber wirklich an die Identität, so war er in gewissem Sinne des weiteren Beweises, daß die Komödie eine moralische Anstalt im vorzüglichsten Maße sei, allerdings überhoben; und die Entscheidung über die Richtigkeit dieses Glaubens steht uns nicht zu, weil dieser Glauben ins Gesamtbild einer Moralmetaphysik gehört, die zu bejahen oder zu verneinen wir weder das historische Recht noch die Maße besitzen. Wird jedoch das Verhältnis von Ursache und Wirkung supponiert — wie bei den Zeitgenossen des Briefschreibers — so bleibt auch im Rahmen der Moralmetaphysik des 17. Jahrhunderts von den Molière, Boileau, Rapin usw. erst zu beweisen, daß die moralische Wirkung ihre Ursache im Lächerlichen habe: da dieser Beweis aber ins Gebiet einer Moralpsychologie gehört, so müßte er mit psychologischen Kriterien erst einmal geführt werden. Der Angriff de Villiers erhärtet ebenso wie Boileaus unausgesprochene Skepsis einerseits die Angreifbarkeit wie auch die Schwierigkeit, wenn nicht gar Unmöglichkeit eines solchen Beweises, der meines Wissens im 17. Jahrhundert auch nie mit logischer Peinlichkeit geführt wurde. Man begnügte sich, um das Problem herumzuphilosophieren. Die einzige, einzigartige Ausnahme macht die „Lettre sur l'Imposteur". —

Vielleicht dürfte es aus dieser Gegenüberstellung „Identität — Kausalität", mit ihrer im Kern wesensverschiedenen Grundeinstellung zum Problem komischer Moral, einleuchtend geworden sein, daß auch Molière, der noch in der „Préface" von 1669 den Kausalitätsgedanken vertritt, nicht der Briefschreiber selbst sein

kann. Wohl sind gewisse stilistische Eigentümlichkeiten, so das pathetische, in langsamer Steigerung rhythmisch wiederholende Bekräftigen, so auch gewisse Ähnlichkeiten im Ablauf logischer Deduktion, die gern mehrfach ein bereits Gesagtes neu ausdrückt, dem Briefschreiber und dem Molière der Placets und der Préface gleicherweise eigentümlich; aber andererseits darf nicht übersehen werden, daß der Briefschreiber sowohl an Kraft des rhetorischen Schwunges seiner Prosa, wie auch an Begabung zu logischer Filigranarbeit dem Dichter überlegen sein dürfte. Auch ist es nicht möglich nachzuweisen, daß der Gesamtstil des Briefes von innen her uneinheitlich und unorganisch sei. Im Gegenteil: der Briefschreiber findet zwanglos mitten im pathetischen Rauschen einer Satzperiode Gelegenheit zum subtilsten Gedankenspiel und umgekehrt; ja die syntaktische Führung der Sätze beweist eine gleichermaßen logische Denkfähigkeit wie temperamentvolle Schwungkraft. Infolgedessen kann auch die Annahme einer direkten teilhaberischen Mitarbeit des Dichters keine Stütze im Brief selbst finden, der ein Werklein aus einem Guß und dessen Gedanken Ausdruck einer starken Persönlichkeit sind. Eine andere Frage ist es, ob Molière indirekt an der Abfassung beteiligt war. Es ist kaum zu bezweifeln, daß er in irgendeiner Form den Brief inspiriert, ja manche Gedanken mitgedacht und gesprächsweise vielleicht eingegeben hat, ganz zu schweigen von der fast sicheren Wahrscheinlichkeit, daß er dem Verfasser des Briefes das Manuskript des „Tartufe" von 1667 zur Einsicht überlassen haben dürfte. In der allgemeinen epikuräisch-empiristischen Tendenz begegnen sich Briefschreiber und Dichter. Beide teilen den Glauben, daß Molières Komödie traditionell mit den moralallegorischen „mystères" des französischen Mittelalters verbunden sei. Beide philosophieren lieber platonisch als aristotelisch. Beide legen den Hauptakzent auf das „plaisir" und die „joie"; Molière ohne näher zu analysieren, der Briefschreiber mit der wunderschönen rationalistischen Begründung des „plaisir spirituel" der Ironie, die ja dem Dichter des „Impromptu de Versailles" gewiß nicht fremd war.

Der Briefschreiber war ein Freund Molières und die Ehrenrettung des Dichters in dieser „Lettre sur l'Imposteur" ein kühner, gefährlicher Freundschaftsdienst. Er hat sicher den komischen Dichter Molière — eben durch die bewußte oder unbewußte Erkenntnis vom tiefsinnigen Mystèrecharakter seiner Komik — ein-

dringlicher begriffen und aus der Erkenntnis seiner Schöpferkraft mehr vom Wesen der Komik erfaßt als irgendein zweiter Zeitgenosse Molières — mehr als Boileau, der den Farcendichter der „Fourberies du Scapin" ablehnt zugunsten des Dichters der „Haute Comédie du Misanthrope", weil er die tiefe Verbundenheit und Einheitlichkeit beider Werke als reiner Bonsensdogmatiker nicht erkannte, und weiter als St. Evremond, den das Soziologische und Technische mehr interessierte als die dichterische Persönlichkeit, die die Werke schuf. Aber wer dieser philosophische Künstler, der die „Lettre sur l'Imposteur" schrieb, war, wissen wir nicht. Seinen Namen verhüllt bescheiden die Anonymität.

LE MISANTHROPE

Mit der Comédie „Le Misanthrope" erreicht Molière die erschütterndste Tiefe seiner komischen Schöpferkraft.

Bei der Analyse fällt uns zunächst auf, daß er in diesem Stück vollkommen original ist; er nahm kein Vorbild zu Hilfe. Handlung sowohl wie Figuren sind sein ausschließliches Eigentum. Er verzichtet fast ganz auf possenhafte und burleske Mittel der Darstellung. Wo er sie bringt, wie in Orontes Vorlesung oder Célimènes Begegnung mit Arsinoé, sind die eigentlich nur Zugeständnisse des Schauspieldirektors an sein lachfreudiges Publikum und unterbrechen nur obenhin die peinigende Traurigkeit, die wie ein Alb über dieser Komödie liegt.

Der „Misanthrope" enthält zwei Grundkomponenten. Aus der Kombination beider entsteht die besondere Größe des Stückes. Die eine Komponente ist der individualtragische Konflikt Alceste-Célimène, der außerhalb aller eigentlichen Komik steht. Die andere ist der groteskkomische Gegensatz der Wahrheitsbesessenheit und Moralidee des Alceste zu den konventionellen Lügen des lebenstüchtigen Alltags. Beide Komponenten, die wir hier zum Zweck der Analyse nebeneinander setzen, kreuzen sich im Stücke selbst fortwährend, laufen stellenweise ineinander über und scheinen sich am Schlusse ganz zu vermischen. Es ist unmöglich, den ästhetischen Tenor dieser Komödie zu begreifen und mit dem sonstigen Schaffen Molières (Don Juan, Tartufe und George Dandin vielleicht ausgenommen) in Einklang zu bringen, wenn man nicht diese petitio principii hervorhebt. Wir werden darzulegen haben, wie und warum gerade aus der Kombination der einen individualtragischen und der anderen groteskkomischen Komponente eine besonders eigenartige, besonders ergreifende große Komik entsteht. Wir werden erkennen, wie es Molière gelungen ist, in die Typenzeichnung der Komik individualtragische Elemente einzufügen und aus der Vermischung eine komische Wirkung zu erzielen, deren chaotische

Leidenschaftlichkeit und groteske Qual er nie mehr wieder erreicht hat.

Ähnlich wie später in „L'Avare" führt Molière die Hauptfigur seiner Komödie mit drastisch-farcenhafter Karikierung ein:

Philinte: Seroit-il à propos, et de la bienséance,
De dire à mille gens tout ce que d'eux on pense?
Et, quand on a quelqu'un qu'on hait ou qui déplaît,
Lui doit-on déclarer la chose comme elle est?
Alceste: Oui.

Er zeigt also, am Anfang schon, das schicksalhafte Problem mit seiner ganzen Breite und Tiefe in philosophischer Aphoristik: Wahrheitsbesessenheit im Konflikt mit der konventionellen (bienséance) Alltäglichkeit (à mille gens). Die eigentliche Exposition der schmalen Handlung beginnt erst mit Vers 182 und wird am Ende von I, 1 abgeschlossen.

Alceste erscheint in der ersten Szene als ein Mensch, der von einer fixen Idee gebannt ist. Die Kupferstiche in den Ausgaben 1667 und 1682 zeigen ihn auf einem Stuhl sitzend, den Kopf zu dem angstvoll fragenden Philinte, der rechts von ihm steht, gewendet und seine Linke brüsk zur Abwehr erhebend. Erst bei Vers 8 steht er auf; die Frage des Philinte

„Qu'est-ce donc? Qu' avez-vous?"

verdeutlicht den physiognomischen Ausdruck Alcestes, der tiefste Depression, äußerste Erregung, leidenschaftlichste Besessenheit zeigt.

Auf die Zurückweisung des freundschaftlich sich erkundigenden Philinte folgt ein Ausbruch von Raserei, deren Wortwahl sich fortwährend antithetisch in Extremen bewegt und deren Syntax die Scheuklappenparallelität eines von fixer Idee gebannten Menschen aufweist (ähnlich wie dies Molière bei der Figur seines Harpagon durch den Militärpolizeijargon in „L'Avare" I, 3 erreicht).

Innerhalb der ersten 13 Verse antwortet Alceste wenigstens noch auf Philintes Fragen, wenn auch brüsk-abschlagend, dann aber steigert er sich durch Philintes betroffenes, verständnisloses Erstaunen in eine immer größere Wut hinein:

„moi, je veux me fâcher, et ne veux point entendre."

Diese primitive, affektbeladene Unvernunft verliert sich für einen Augenblick wieder, als Philinte antwortet und Alceste die Wortsphäre „amis" assoziiert. Sogleich verläßt sie aber von

neuem die reale Wirklichkeit und tummelt sich in den Gefilden der fiktiven Besessenheitswirklichkeit. Gleichzeitig wütet sich Alceste in einen immer extremeren und jäheren Ausdruck hinein:

14 Alceste: Allez, vous devriez mourir de pure honte;
Une telle action ne sauroit s'excuser,
Et tout homme d'honneur s'en doit scandaliser.
Je vous vois accabler un homme de caresses,
Et témoigner pour lui les dernières tendresses;
De protestations, d'offres, et de serments
Vous chargez la fureur de vos embrassements.

Auf die verstiegenen Einzelausdrücke folgen nun entsprechende extrem-polare Satzantithesen:

21 Et, quand je vous demande après quel est cet homme,
A peine pouvez-vous dire comme il se nomme;
Votre chaleur pour lui tombe en vous séparant,
Et vous me le traitez, à moi, d'indifférent.

In der höchsten Wutsteigerung vermischen sich diese beiden Elemente zu einer durchaus sprunghaften, nervös-affektiven Syntax:

25 Morbleu! c'est une chose indigne, lâche, infâme,
De s'abaisser ainsi jusqu' à trahir son âme;
Et si, par un malheur, j'en avois fait autant,
Je m'irois, de regret, pendre tout à l'instant.

In diesem Ton geht es weiter. Es ist unverkennbar, daß Alceste (wie Harpagon) innerhalb seiner fixen Ideensphäre eine Art Logik entwickelt: die fanatische Logik seiner ethischen Wunschwirklichkeit, die ihn leidend in Gegensatz bringt zur vitalen Logik der Weltwirklichkeit. In dieser ethischen Wunschrealität sieht er die Menschen des Alltags durchaus verzerrt. Da aber der Alltag und seine Wirklichkeit die entscheidende Lebensnorm sind, so ist seine wunschlogische Auflehnung nichts anderes als eine Don-Quixoterie. Der grundlegende Unterschied zu Harpagons Befangenheit z. B. besteht darin, daß Alcestes fixe Idee sub specie aeternitatis eine ideelle Wahrheit ist, eine ethische Erkenntnis, die aus einem kritischen Prozeß des Geistes gewonnen wurde. Alcestes Besessenheit hat ihren Ursprung in einer moralkritischen Beurteilung, die an sich aufs Höchste ideal, lobenswert und achtbar ist. Die Don-Quixoterie seiner Erscheinung ergibt sich nicht wie bei Harpagon unmittelbar aus einer ekelhaften Angst um materielle

Dinge und lasterhaften, ja manischen Beschränktheit, sondern mittelbar erst aus der absurden Kampfstellung einer ethischen Wunschlogik gegen die allmächtige Konventionslogik des Alltags. Dieser Kampf eines Fanatikers ist der Kampf eines Einzelnen mit der ganzen Welt. Das Problem ist ein psychologisch-soziologisches. Harpagon stellt sich, im Banne einer egozentrischen Panik, außerhalb der Gemeinschaft; Alceste immerhin mit einer Art altruistischen Idealismus'. Da er aber, ebensowenig wie Harpagon, seine Persönlichkeit in das Gefüge der Welt einzuordnen vermag, da er sich mit seinem ethischen Fanatismus an der Konvention waffenlos blutig rennt, so ist der Kampf, den er zu bestehen hat, kein Konflikt zwischen zwei gleichwertigen, weil an sich gleich-starken Größen, sondern ein Angegriffenwerden oder vielmehr Erleiden infolge der vereinzelten Rebellion. Harpagon ist vom Anfang des Stückes an eine komische Figur, weil seine fixe Idee und Panik untermenschlich lächerlich, eine Besessenheit der blutmäßigen Veranlagung, eine schicksalshafte Zuständlichkeit der Seele ist. Alceste hingegen wird erst durch den ständigen Aufprall auf die Konvention zur komischen Figur, weil seine fixe Idee übermenschlich lächerlich, eine Besessenheit des Geistes, eine schicksalhafte Dynamik seines Willens ist. Als Bühnenfigur ist Alceste aber, ähnlich wie Harpagon, eine farcenhafte Karikatur, trotzdem der Ursprung ihrer fixen Idee verschieden ist: an einem bestimmten Punkt der Konstruktion berühren sich blutmäßig-untermenschliche und geistig-übermenschliche Weltfremdheit und Gemeinschaftslosigkeit im komischen Brennpunkt der Absurdität. Im „Misanthrope" verläuft die geistige Dynamik des Besessenen kaum nach Beginn des Stückes in die Statik der komischen Figur und des komischen Typus, sobald die absolute Weltfremdheit durch ein feindliches Verlassen der Gemeinschaft erreicht ist. Während sich Alceste im ersten Halbhundert der Verse I, 1 noch gegen einen angreifbaren Teilbezirk menschlichen Gemeinschaftslebens auflehnt und in der Person des Philinte einen Widerpart findet, der ihm als individueller Angriffspunkt dient, so erstarrt diese individuelle Aktivität in passiver Besessenheit, sobald er sich gegen einen Typus (le genre humain) wendet, denn Alceste selbst wird durch den Typus auch seinerseits entindividualisiert und erhält typische Züge. Dies geschieht in dem jähen Plattformwechsel aus der individuellen in die typische Sphäre, Vers 63:

„Je veux qu'on me distingue; et, pour le trancher net,
L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait."

Philinte erkennt dieses Versinken in den Typus noch nicht und individualisiert durchaus seine Argumente. Alceste aber antwortet ihm stets mit dem Blick auf das typisch Allgemeine und läßt nur ein „oui" (Vers 81) „sans doute" (Vers 84) „fort bien" (87) hören. Er antwortet also mit ganz allgemein gehaltenen rhetorischen Kriterien. Philinte merkt erst bei der dritten Antwort Alcestes, daß dieser gar nicht auf seine persönlich zugespitzte Fragestellung eingeht. Er hält für Sarkasmus, was die Wahrheit einer fixen Idee ist und sagt „vous vous moquez".

Da explodiert in Alceste der Fanatismus der Wahrheitsmoral: der syntaktische Ausdruck wird womöglich noch wilder, noch stoßender, noch besessener als vorher:

Alceste: ... Je ne me moque point,
Et je vais n'épargner personne sur ce point.
Mes yeux sont trop blessés, et la cour et la ville
Ne m'offrent rien qu'objets à m'échauffer la bile;
J'entre en une humeur noire, en un chagrin profond
Quand je vois vivre entre eux les hommes comme ils font:
Je ne trouve partout que lâche flatterie,
Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie;
Je n'y puis plus tenir, j'enrage; et mon dessein
Est de rompre en visière à tout le genre humain.

Die Don-Quixoterie ist vollkommen. Alceste stemmt sich gegen die Gesamtheit des Menschengeschlechtes, gegen die Gemeinschaft der Alltagswelt. Und doch ist dieser Kampf vollständig untragisch, denn er soll zwischen zwei Größen allzu unterschiedlicher Dimension ausgetragen werden. Der Kampf Individuum-Masse ist nur dann wirklich und echt tragisch, wenn ihn ein kosmischer Held — Liebender, Eroberer, Heiliger oder Weiser — aufnimmt, dessen Format ausreicht, um gegen den Koloß der Masse mit symbolischer Wucht als Kämpfer und Erneuerer auftreten zu können. Besitzt der Held dieses Format nicht, so verfällt seine Auflehnung ins Absurde und wirkt komisch. Allzu große Disproportionen zweier kämpfender Größen bedeutet zu offensichtlich a priori die Niederlage der schwächeren. Der Kampf erscheint dann als sinnlos, in der Verharrung und Wiederholung als lächerlich. Wird er mit aller Erkenntnis der absurden Aussichtslosigkeit des

Unterfangens hartnäckig weitergeführt, so haben wir vor uns den Helden des Chaos, den Narren, dessen Ausdruck die groteske Grimasse ist. Darüber binnen kurzem mehr.

Wir haben bereits festgestellt, daß eine bestimmte moralkritische Erkenntnis den Alceste in seine schwarze Philosophenlaune gestürzt hat. Dies ist an sich nur achtenswert und traurig; Alceste hätte nach zwei Seiten hin daraus die Konsequenzen für eine brauchbare Lebensanschauung ziehen können: positiv als Satiriker, negativ als relativistischer Skeptiker, wie etwa Philinte. Die Konsequenz, die er zieht, ist im Bereiche unlebendiger Abstraktion logisch, aber gemessen an der sinnlichen Wirklichkeit des Lebens absurd. Alceste verwertet seine Einzelerfahrungen generell typisierend und verkündet seine Erkenntnisse als utopische Allegorie. Er hat nicht die Kraft, sie in bildhafter Einmaligkeit als Symbol zu verdeutlichen. So bleibt seine Erkenntnis unfruchtbar, weil sie egozentrisch innerhalb einer ungeheuren Peripherie wütend um sich selber kreist, anstatt in radialem Vorstoß vom Mittelpunkt aus einzelne, individuelle Angriffspunkte zu suchen. Alceste wütet gegen ein Abstraktum, ohne des Konkreten habhaft zu sein, und seine Moralkritik ist der Begriff einer fixen Idee, aber nicht das Ergebnis lebendiger Anschauung. Die Tatsache, daß Alcestes Verrücktheit sich aus einer moralisch durchaus hochwertigen Erkenntnis herleitet, tritt im Ablauf der Komödie ganz in den Hintergrund und wird verdeckt von der größeren Gewichtigkeit der Narretei, die nur Spott herausfordert, dessen Ausdrucksform wir mit „farcenhafte Figur" bezeichnen. Wir dürfen jedoch eines nicht verkennen: die in der komischen Theatersphäre gleichwertige Verrücktheit z. B. eines Harpagon ist als menschliches Phänomen betrachtet um ein bedeutsames Element ärmer als die Besessenheit Alcestes. Harpagons Geiz ist eine blutmäßige Veranlagung und besitzt nirgendwo eine Resonanz im Geistigen oder einen moralkritischen Hintergrund. Alcestes Wahrheitsfanatismus ist eine Manie überspannten Willens und besitzt eine starke Resonanz im Geistigen; der moralkritische Hintergrund ist so wertvoll, daß er es ermöglicht, die zur farcenhaften Figur gewordene Person des Wahrheitsbesessenen durch die grausame Bitternis und trostlose Wahrheit ihrer Misantrophie satirisch zu heben. Wir werden später erkennen, daß die Mischung von

statischer Farcenwirkung und dynamischer Satire eines der Hauptelemente der komischen Größe des Misanthrope bedeutet. Während Harpagon nur an einer Stelle, im Monolog, zur Groteskfigur sich steigert, dann wieder ins Farcenhafte hinuntersinkt und zum Schluß nur noch Grimasse ist, wächst Alceste aus dem Farcenhaften, hie und da mit Rückfällen, aber doch stetig in seine groteske Größe hinein.

Wir haben der Analyse aus ersichtlichen Gründen etwas vorgreifen müssen. Wir hatten bemerkt, daß Alceste zum Don Quixote geworden ist und eine absurde Kampfstellung gegen „le genre humain" einzunehmen gedenkt. Beachten wir die Wirkung des Ausbruchs der „humeur noire" auf den Alltags. menschen Philinte:

97 Ce chagrin philosophe est un peu trop sauvage.
Je ris des noirs accès où je vous envisage,
Et crois voir en nous deux, sous mêmes soins nourris,
100 Les deux frères que peint l'Ecole des Maris."

Philinte empfindet Alceste im ersten Augenblick durchaus als Narren und verspottet ihn, wie dies Vers 97 und 98 deutlich kund tun. Da er aber spürt, daß das Erkenntnisfundament aus geistigen Sphären stammt und nur der Ausfluß einer ehrbaren Gesinnung ist, antwortet er mit den Mitteln witziger Ironie.

Alcestes brüske Replik verstärkt in Philinte nur den Eindruck der Narretei. Philinte, der hier den Alltag repräsentiert, sieht ein, daß eine geistige Erkenntnis zur fixen Idee, zu einer Manie geworden ist, deren Träger eine komische Figur darstellt. Wir können diesen Einsichtsprozeß des Philinte genau in seinen Worten verfolgen.

105 Je vous dirai tout franc que cette maladie
Partout où vous allez, donne la comédie;
Et qu'un si grand courroux contre les mœurs du temps
Vous tourne en ridicule auprès de bien des gens.

Alcestes Haltung ist in typischer Statik erstarrt. Sein Blick ist fixiert und hat seine irreale Binnenlogik, die mit der Logik der Realität in schwerstem Kontrast steht. Genau wie Harpagon binnenlogisch richtig, aber reallogisch falsch denkt und handelt, so auch Alceste. Seine fixe Welt ist ihm die wahre und die reale Welt die trügerische:

109 Tant mieux, morbleu! tant mieux, c'est ce que je demande.
(Beachten wir, daß bis in die Vokalisierung hinein die psychologische Übereinstimmung mit L'Avare I, 3 und IV, 8 festgehalten ist!)
110 Ce m'est un fort bon signe, et ma joie en est grande:
Tous les hommes me sont à tel point odieux,
Que je serois fâché d'être sage à leur yeux.

Mit seinem fixierten Blick sieht Alceste die Menschen nur in Verzerrung: als Maske

125 Au travers de son masque on voit à plein le traitre

als Grimasse

137 Cependant sa grimace est partout bienvenue;

Mit Vers 143 erfolgt die ganz untragische, aber konsequente Festlegung des Alceste. Schon hier wächst die farcenhafte Karikatur hinein in die Sphären des Grotesk-Komischen. Alceste verzichtet auf die aktive Kampfstellung zur Welt und löst diese ab durch einr passive Flucht vor der Welt:

„Et parfois il me prend des mouvements soudains
De fuir dans un désert l'approche des humains."

Wir spüren, daß es nur eines kleinen Anstoßes bedarf, um diese Absicht in die Tat umzusetzen. Innerhalb dieser „mouvements soudains" und der Schlußworte Alcestes V, 4, Vers 1804—06 spielt die psychologische Dynamik der Figur des Misanthrope. Als dynamische Funktion im Theaterstück ist sie eigentlich gleich Null, zumal was die Handlung anlangt. Die Handlung selbst benützt den psychologischen Zustand, die statische Typik Alcestes, nur rhythmisch. Wir werden aber sehen, wie diese groteskkomische Festlegung von ganz anderer Seite her plötzlich aufgelockert, durchbrochen, innerhalb der Handlung verpersönlicht und tragisch durchsickert wird, bis durch die Verschmelzung am Schlusse doch wieder eine Groteskfigur entsteht, deren Komik aber alles Farcenhafte verloren hat und dämonisch geworden ist.

In logischer Konsequenz wählt Alceste auch zur Entscheidung seiner persönlichen Geschäfte keinen rationalen Mittelweg, sondern erheischt ein „aut-aut".

191 Non: J'ai résolu de n'en pas faire un pas.
J'ai tort, ou j'ai raison.

Auch bei dem Prozeß, wo es sich um eine spezielle Sache innerhalb seines generellen Weltbildes handelt, denkt Alceste in Ex-

tremen, d. h. abstrakt-logisch und nicht vital-logisch. Er erkennt nur ein abstraktes Ideal von Gerechtigkeit an, das er, im Gefühl seines absoluten Rechts, nicht durch Beziehung und Rücksichtnahme auf den lebendigen Alltag und dessen Gepflogenheiten zu relativieren vermag. Ja er ist entschlossen, um der ideellen Logik seines Rechtes willen, den Prozeß zu verlieren, und als ein fanatischer Don Quixote der Idee den Alltag ins Unrecht zu setzen.

201 Je voudrois, m'en coûtât-il grand'chose,
Pour la beauté du fait, avoir perdu ma cause.

Egozentrisch verfangen in die Überzeugung von seinem Recht stellt sich Alceste außerhalb der Lebensgewohnheiten und unmeßbaren Relativitäten des Alltags, deren Logik nicht systematisch abstrakt, sondern (nach einem Worte Simmels) fragmentarisch vital ist.

Ebenso egozentrisch verhält er sich auch in dem zweiten Problem, welchem er in der Komödie begegnet, in seiner Liebe. Die psychologische Situation, die Molière mit diesem zweiten Problem für das Gesamtbild des Alceste schafft, ist außerordentlich verwickelt und mit einer geradezu heimtückischen Belichtung hintergründet. Versuchen wir, dieses Liebesproblem zu analysieren und dem Gesamtbild einzuordnen!

Alceste steht solipsistisch außerhalb des Alltags, außerhalb des „genre humain", dem er Feindschaft zugeschworen hat. Seine fixe Idee hat sich in einen inaktiven Wahrheitsfanatismus verrannt: er ist keineswegs ein altruistisch-reformatorischer Wahrheitsheld, sondern ein durchaus egoistisch-selbstsicherer, ja selbstgefälliger Wahrheitsfanatiker. Er erkennt deutlich alle Fehler des Alltags und der Konvention, aber er findet, absolutistisch von der Richtigkeit seiner Idee überzeugt, keine Entschuldigung.

Auch bei seiner Liebe verkennt er durchaus nicht die Fehler:

225 Non. L'amour que je sens pour cette jeune veuve
Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui treuve;
Et je suis, quelque ardeur qu'elle m'ait pu donner,
Le premier à les voir, comme à les condamner.

Hier fällt auf, daß Alceste plötzlich seinem Ausdruck einen anderen Ton gibt. Die wütenden Ausfälle sind verstummt, und seine Sprechweise, die sich bisher in Extremen bewegte und

affektiv belastet war, wird freier, überlegter, sozusagen vernünftig. Denn er befindet sich in einem logischen Dilemma. Einerseits muß er gemäß seiner fixen Idee die Geliebte als Teil des „genre humain" mithassen. Andererseits fühlt er die Unbezwingbarkeit dieser vitalen Liebe, die all seinem abstrakt-logischen Fanatismus widerspricht und deren vital-fragmentarische Logik er anerkennen müßte. Vollzöge er aber diese Anerkenntnis, so müßte er sein ganzes Wahrheitsgehäuse durchbrechen und würde einfach als Schwächling dastehen. Er beläßt es bei einer Unlogik:

229 Mais avec tout cela, quoi que je puisse faire,
Je confesse mon foible; elle a l'art de me plaire:
J'ai beau voir ses défauts, et j'ai beau l'en blâmer,
En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer;
Sa grâce est la plus forte; . . .

Alceste gibt also in analytischer Selbsterkenntnis die Unlogik seiner Liebe zu. Aber nun folgt die großartige psychologische Wendung:

„. . . et sans doute ma flamme
De ces vices du temps pourra purger son âme."

Die Koordinierung dieses Schlußsatzes an den vorhergehenden ist von verblüffendster Deutlichkeit. Die Satzverbindung ist syntaktisch ohne Logik, denn sie müßte adversativ gehalten sein „mais sans doute . . ." Die unlogische Verwendung des rein verbindenden „et" versinnnlicht den Geisteszustand Alcestes. Seine Beweisführung verläßt die Bezirke logischer Geradlinigkeit und rechtfertigt sich psychologisch. Alceste löst Célimène aus den Bereichen des Alltags und zieht den Gegenstand seiner Liebe mit psychologischer Dialektik in seine einsame Ideensphäre. Da er es bei Célimène aber nicht mit einem Abstraktum, dem „genre humain", zu tun hat, sondern mit einem Individuum, so muß er innerhalb seiner Ideensphäre sich selber „persönlich" gebärden, und einen individuell-persönlichen Konflikt ausfechten, der ihn aus seiner typischen Statik (als schicksalshaften Fanatiker) herausreißt und zum Helden eines tragischen Konflikts verpersönlicht. Wohlgemerkt: er bleibt im Bereich der ersten Problemstellung, die das Stück aufwirft, dem „genre humain" gegenüber, immer weiter die komische Figur. Aber innerhalb dieser Typik des Narren entwickelt sich eine menschliche Besonderheit, und diese hebt durch das persönliche Gefühl der Liebe den Narren zu einer

dramatischen Figur empor. Während die Typik des Narren schicksalhaft, daher unlösbar und endlos ist, drängt die Liebe finaliter natürlicherweise einer Lösung entgegen.

Alceste bezieht Célimène in seine Weltfluchteinsamkeit ein. In diesen Bezirken, also jenseits des Alltags, demgegenüber Alceste Don Quixote ist, kann Alceste wieder eine persönliche Physiognomie erhalten; und in dieser Sphäre beginnt er den Kampf um seine Geliebte, der nur mit einer tragischen Katastrophe enden kann und bei dem sowohl Alceste wie Célimène dramatische Persönlichkeiten, auch und gerade im Sinne der Bühne, sind. Andererseits wiederum wurzelt Célimène in dem Alltag, in den „vices du temps", so daß Alceste beim dramatischen Kampf um ihre Seele notwendigerweise in Berührung mit dem Alltag kommen muß, d. h. sich wieder in die Bezirke des ersten Problems der Komödie verstrickt und damit sofort wieder zur komischen Figur verwandelt wird, ohne darum aber seine tragischen Elemente einzubüßen. Wir werden also, wie wir zu Anfang schon sagten, im „Misanthrope" beide Elemente — farcenhafte Figur und tragische Persönlichkeit — vorfinden.

Ehe wir jedoch die Folgerungen ziehen und das Gesamtphänomen des Komischen im Stücke weiterdeuten, wollen wir, dem Gange der Komödie folgend, versuchen, möglichst die beiden Elemente herauszupräparieren, ihre Parallelstellung zu entwickeln, ihre Schnittpunkte darzulegen und ihre endliche Vermischung aufzuzeigen. Die erste Begegnung Alcestes mit Célimène II, 1—4 zeigt Alceste ebenso wie in der Auseinandersetzung mit Oronte I, 2 als einen von seiner fixen Idee manisch besessenen Menschen, der bei aller inneren Logik seiner Wünsche und Forderungen eben durch die gradstirnige Besessenheit zu einer komischen Figur entartet. Im Grunde illustrieren beide Episoden zunächst nur die in I, 1 Philinte gegenüber geäußerten Prinzipien. Die extremen Grundsätze und Ansichten, die Alceste vor Philinte darlegt, wendet er mit der gleichen Konsequenz auch in der Praxis an. Um der Wahrheit willen, die er diesmal sogar literarkritisch erläutert, stößt Alceste den Oronte vor den Kopf. Wie im Falle des „Maître de philosophie" in „Le Bourgeois gentilhomme" macht nicht die Meinung oder Überzeugung an sich den Alceste zu einer Art Wahrheitspedanten und damit zur komischen Figur, sondern die Tatsache, daß er die absolute Wahrheit an einem ganz un-

geeigneten Objekt bis in die letzte Konsequenz vertritt. Die Gelegenheit ist so unbedeutsam, die konventionelle Höflichkeit so verpflichtend, daß eine absolute Würdigung und Entscheidung einfach gar nicht am Platze ist, ja geradezu im höchsten Maße lächerlich erscheinen muß, denn die Disproportion zwischen Gegenüber und Aufwand der Mittel ist zu groß. Im Anfang der Begegnung mit Célimène wirkt Alceste aus ähnlichen Gründen lächerlich. Während er bei Oronte immerhin noch ein gewisses Maß überlegener Ironie spielen läßt, erklärt er Célimène rund heraus, er müsse auf seine und ihre Liebe verzichten. Mit umschweifloser Geradheit sagt Alceste, ohne zu fragen, ohne sich zu vergewissern, Célimène seine Liebe auf. So muß Célimène glauben, er sei ein streitsüchtiger Narr, d. h. im Sinne unserer These erscheint und wirkt Alceste wieder einmal durchaus als komische Figur.

447 Madame, voulez-vous que je vous parle net?
De vos façons d'agir je suis mal satisfait:
Contre elles dans mon cœur trop de bile s'assemble,
Et je sens qu'il faudra que nous rompions ensemble.

Natürlich erstaunt Célimène über eine solch drastische Rauheit, vermag die Gründe dafür nicht zu erkennen und hält — von ihrem Standpunkt aus ganz richtig gesehen — Alcestes unpassendes und unsinniges Denken in Extremen für eine lustige Streitsucht:

455 Célimène: C'est pour me quereller donc, à ce que je vois
Que vous avez voulu me ramener chez moi?

Jedoch bald schon erweist es sich, daß Alceste Célimènen gegenüber eine persönliche Konfliktsrolle spielen muß, die zwar eine typische, manische Egozentrik zur Basis hat, aber durch den Liebesstreit mit Célimène doch eine durchaus individuelle Färbung bekommt. Auf Célimènes Entschuldigung:

490 Ne savez-vous pas bien pourquoi je le ménage;
Et que dans mon procès, ainsi qu'il m'a promis,
Il peut intéresser tout ce qu'il a d'amis?

antwortet Alceste:

493 Perdez-votre procès, madame, avec constance,
Et ne ménagez point un rival qui m'offense.

Jetzt erinnern wir uns, wie leidenschaftlich Alceste seinerzeit jede opportunistische Geste des Philinte bekämpft hatte. Damals erklärte er aus seiner absoluten Gerechtigkeitsidee heraus:

201 Je voudrais, m'en coûtât-il grand'chose,
Pour la beauté du fait avoir perdu ma cause.

Vers 493 könnte wie ein Echo der Verse 201/2 wirken und denselben Gerechtigkeitsfanatismus auch Célimène gegenüber, die er ja in seine egozentrische Sphäre mit einbezieht, darstellen. Aber Vers 494

„Et ne ménagez point un rival qui m'offense"

stößt diese Annahme völlig um, enthüllt uns das durchaus persönliche Konfliktsproblem Alceste-Célimène und spitzt diesen individuellen Konflikt als einen Widerstreit zweier Liebenden dramatisch-tragisch zu. Célimènes Antwort:

„Mais de tout l'univers vous devenez jaloux"

legt aufs Sinnfälligste beide Elemente klar: die typische Besessenheit und die teils daraus, teils aus Liebhaberegoistik entstehende persönliche Eifersucht.

Wir werden nun sehen, wie dieses Doppelspiel der psychologischen Komponenten in dieser Szene weiterläuft und durcheinandergeht. Alcestes Replik

496 C'est que tout l'univers est bien reçu de vous

verlegt den Hauptakzent auf den dramatischen persönlichen Eifersuchtskonflikt. Die Logik seiner Schlußfolgerung, die aus seinem Denken in Extremen und seinem eifersüchtigen Egoismus gespeist wird, wirkt der realen Lage gegenüber geradezu widersinnig und lächerlich.

Jetzt nimmt auch Célimène den Alceste als manisch-besessenen Menschen

497 C'est ce qui doit rasseoir votre âme effarouchée

versucht aber angesichts der offenbaren tragischen Qual dieser Eifersucht, dem Alceste mit gütlicher Schiedlichkeit den Widersinn seiner Schlußfolgerung genau zu beweisen, und zwar mit den Mitteln realistisch pragmatischer Logik:

498 Puisque ma complaisance est sur tous épanchée;
Et vous auriez plus lieu de vous en offenser,
Si vous me la voyiez sur un seul ramasser.

Alceste seinerseits spürt, daß ihm keine Möglichkeit gegeben ist, diesen Einwurf Célimènes zu besiegen, gibt die Einsamkeit seines Fanatismus preis und enthüllt in tragischer Betonung seine ganz persönlichen Leiden um Célimène: die Zweifel seiner Eifersucht. Es handelt sich jetzt für ihn nicht mehr so sehr um die „Andern",

auf die er eifersüchtig ist, sondern um seinen persönlichen Glauben an die Liebe Célimènes zu ihm:

501 Mais, moi, que vous blâmez de trop de jalousie,
Qu'ai-je de plus qu'eux tous, madame, je vous prie?
Célimène: Le bonheur de savoir que vous êtes aimé.
Alceste: Et quel lieu de le croire à mon cœur enflammé?

Allmählich steigert sich die Szene in einen durchaus leidenschaftlichen, tragischen Liebeskonflikt persönlichster Natur hinein. Gefühl streitet wider Gefühl, es entwickelt sich ein Zweikampf von individuell sich rundenden Charakteren. Célimène ist die leichtfertige, saloppe, kokett schnippische, junge Witwe und Alceste der schwerblütige, in seine Leidenschaft verbissene und um seine Liebe ringende Mann:

517 Alceste: Je ne le cèle pas, je fais tout mon possible
A rompre de ce cœur l'attachement terrible;
Mais mes plus grands efforts n'ont rien fait jusqu'ici,
Et c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi.
Célimène: Il est vrai, votre ardeur est pour moi sans seconde.
Alceste: Oui, je puis là-dessus défier tout le monde,
Mon amour ne se peut concevoir: et jamais
Personne n'a, madame, aimé comme je fais.

In liebender Verzweiflung und rührender Bitte öffnet sich Alcestes ganzes Herz. Die dramatische Katastrophe scheint bevorzustehen, denn durch Célimènes Jawort könnte der Fall „Alceste" zu gutem Ende gebracht werden, und die Erlösung wäre da.

529 Alceste: Mais il ne tient qu'à vous que son chagrin ne passe,
A tous nos démêlés coupons chemin, de grâce:
Parlons à cœur ouvert, et voyons d'arrêter ...

Da unterbricht der blödeste Zufall, die Tücke des Objekts, den Herzenserguß, das dramatisch-tragische Zwischenspiel zerfällt, Alceste wird aus den Gefühlsbereichen seiner persönlichen Liebe gerissen und stürzt im Gefolge des sinnlosen Zufalls wieder zurück in seine besessene Egozentrik.

533 Alceste: Quoi? l'on ne peut jamais vous parler tête à tête?
A recevoir le monde on vous voit toujours prête:
Et vous ne pouvez pas, un seul moment de tous,
Vous résoudre à souffrir de n'être pas chez vous?

Alceste begreift nicht, daß die „bienveillance importe (542)"; er sieht in seinem absoluten Gefühl nur Célimène und sich und ver-

steht nicht, wie Célimène einem Opportunismus zuliebe eine so entscheidende Herzenszwiesprache und -auseinandersetzung aufgeben mag. Er verfällt wieder in den fanatischen Ton vom Anfang seiner Begegnung mit Célimène:

548 Enfin, quoi qu'il en soit, et sur quoi qu'on se fonde,
Vous trouvez des raisons pour souffrir tout le monde;

Noch einmal tönt es in Szene 4 wie ein scharfes Echo der vorangegangenen persönlichen Auseinandersetzung. Aber Alceste gleitet immer weiter zurück in die komische Figur des Abseitigen. Jedoch haften noch leise Schatten persönlicher Tragik an der qualvollen Unentschiedenheit, ob er gehen soll oder bleiben, denn diese Unentschiedenheit wird allein durch die Liebe zu Célimène bestimmt. Szene 5 verschiebt Alcestes Bild wieder ganz in den Bereich der egozentrischen Besessenheit, der Scheuklappenlogik und des In-Extremen-Denkens und degradiert ihn wieder vollkommen zur typisch farcenhaften Figur. Die Tatsache, daß er bei dieser höchst ungeeigneten Gelegenheit, als binnenlogische Konsequenz seiner Stimmung aus Szene I, 1, von Célimène eine entscheidende Erklärung verlangt, läßt ihn im lächerlichsten Lichte erscheinen:

561 Alceste: Non; mais je veux, madame,
Ou pour eux, ou pour moi, faire expliquer votre âme.

Was noch mit tragischem Unterton in seinem Verlangen mitschwingen mochte, geht langsam, aber sicher in der nun folgenden, burlesken Szene unter.

Wohl hat alles, was Alceste in Szene 4 mitanhören mußte, seinem Wahrheitsfanatismus aufs schärfste widersprochen, aber die Tatsache, daß er nun nicht die Konsequenzen zieht und logischerweise mit Célimène bricht, wodurch ein tragischer Ausgang des Stückes gegeben wäre, sondern sich mit den zwei Gecken in einen Disput um Nichtigkeiten einläßt (die wohl für ihn überaus bedeutsam sind), zeigen ihn als völlig in seiner fixen Idee verlorene komische Figur.

741 Célimène: C'est pour rire, je crois.

Sofort tritt auch das persönliche Zwischenspiel Célimène-Alceste zurück gegenüber dem großen Konflikt Alceste-Alltag (Convention). Die Folgen seiner Halsstarrigkeit und Unhöflichkeit gegen Oronte machen sich fühlbar. Szene 7 tritt Philinte von neuem auf, und wir befinden uns mit einem Male wieder in der

Atmosphäre, die wir in Szene I, 1 gespürt hatten. Am Schluß des Aktes II ergibt sich gleichsam als Résumé der Wirkung von Alcestes fanatischer Hartnäckigkeit, daß Alceste, da die aufgewandten Mittel in gar keinem Verhältnis zur Kleinlichkeit des Objekts stehen — in der nämlichen Weise lächerlich wirkt wie in I, 1 und 2.

769 Alceste: Hors qu'un commandement exprès du roi me vienne
De trouver bons les vers dont on se met en peine,
Je soutiendrai toujours, morbleu! qu'ils sont mauvais,
Et qu'un homme est pendable après les avoir faits.
(à Clitandre et à Acaste qui rient)
Par le sangbleu! messieurs, je ne croyois pas être
Si plaisant que je suis.

Während nun in den ersten 4 Szenen des III. Aktes ein höchst ergötzliches, burleskes Schauspiel von Mondänität und Médisance abrollt, in dessen Mittelpunkt Célimène und Arsinoé stehen, tritt die Figur Alcestes in den Hintergrund. Und erst in der letzten Szene dieses Aktes erscheint er wieder, um seinem ganzen Wahrheits- und Ehrlichkeitsfanatismus Luft zu machen — gar einer Arsinoé gegenüber! Die echte Gefühltheit der Worte Alcestes, die seinen schicksalshaften Konflikt mit der Welt um ihn (la cour) nur noch deutlicher unterstreichen, darf uns nicht darüber wegtäuschen, daß seine Haltung im Grunde vollkommen lächerlich ist. Denn der Konflikt ist der gleiche wie zu Anfang, und Alceste wirkt nur um so komischer, wenn er gerade vor der Giftzunge Arsinoé seiner Ehrlichkeit freien Lauf läßt. Wohl ist der „chagrin philosophe“ Alcestes quälend durch seine grausame innerlogische Berechtigung, aber Alceste stellt nur fest und handelt nicht entsprechend seiner Erkenntnis: er erleidet die fatale Übermacht des Alltags, ohne ein anderes Mittel der Verteidigung zu wissen oder zu verwenden als die Flucht aus dem Alltag — an den ihn Célimène aber wieder fesselt. Aus dieser Passivität seiner Haltung ergibt sich die untragische Wirkung: jedoch spielen in sein Benehmen Elemente tragischer Natur mit hinein, insofern sein Verhalten begründet ist in seiner Liebe zu Célimène, aus deren Verstrickung er sich nicht zu lösen vermag. So erhebt sich ein neues tragisches Motiv aus dem Widerstreit seiner logischen Einsichten mit den Gefühlsbereichen seiner Liebe. Wir sehen also auch hier, daß die bereits festgestellten zwei Elemente: farcenhafte, komische

Figur gegenüber der Umwelt, tragischer Held gegenüber Célimène, weiter nebeneinander im Stück einhergehen.

In der 2. Szene des IV. Aktes ist Alceste noch tiefer in seine fanatische Besessenheit vom Anfang des Stückes zurückgefallen, er ist ebenso „außer sich" wie in der 1. Szene des I. Aktes. Dasselbe Rasen, das sich in den extremen Ausdrücken kundtut:

Alceste: J'ai ce que, sans mourir, je ne puis concevoir;
Et le déchaînement de toute la nature
Ne m'accableroit pas comme cette aventure.
C'en est fait ... Mon amour ... Je ne saurois parler ...
Ah! tout est ruiné
Je suis, je suis trahi, je suis assassiné.

Das atemlose Stammeln verrät die höchste Aufregung: Alceste ringt nach Worten „je suis, je suis ..." und seine Ausdrücke zeigen ein Übermaß verzweiflungsvoller Erregtheit. Jedoch besteht ein von Molière meisterhaft ausgespielter psychologischer Unterschied zwischen dieser Szene und der des I. Aktes. Dort sprach nur rasende Wut und besessener, um das eigene Ich rotierender Haß gegen das „ganze Menschengeschlecht"; hier aber ist es Verzweiflung über den Zusammenbruch des einzigen Glaubens, den er noch hatte, seiner Liebe zu Célimène. Bei aller farcenhaften Verzerrtheit seines Benehmens ist der Hauptakzent seiner Wirkung doch ein tragischer, der sich eben aus der individuellen Wut über die ihm durch Célimène zugefügte Täuschung herleitet. Alcestes Gesamtwirkung ist in dieser Szene vielmehr wieder die einer tragischen Persönlichkeit, und sein Stöhnen „J'ai ce que sans mourir je ne puis concevoir" besitzt die tragische Echtheit eines interpersönlichen Konflikts Alceste-Célimène. Es hat geradezu den Anschein, als sollte der tragische Ton in der „Comédie" der entscheidende werden, denn Alcestes desperate Ausbrüche am Schlusse der Szene sind trotz aller Begütigungen durch Eliante gleichsam Vorzeichen einer tragischen Katastrophe, eines heroischen Entschlusses:

Alceste: Non, non, madame, non. L'offense est trop mortelle;
Il n'est point de retour, et je romps avec elle;
Rien ne sauroit changer le dessein que j'en fais,
Et je me punirois de l'estimer jamais.

Noch einmal zeigen die ersten Worte der nächsten Szene, da Alceste Célimènes ansichtig wird, seine tragische Schwäche in heftigstem Konflikt:

1277 Alceste: O ciel! de mes transports puis-je être ici le maître?

Er schleudert mit letzter Energie, unter den äußersten Qualen, Célimène ihren Verrat entgegen. Die Ausdrücke, deren er sich bedient, gehören zu seinem gewohnten extremen Arsenal: „feinte, trompeur, trahison" usw. Aber seine Worte tragen den Stempel gefühlter Wahrheit, da sie der bildhafte Ausdruck seiner Liebesleidenschaft sind. Molière stellt hier mit geschicktem Plattformwechsel das „Sans raison"-Motiv der 1. Szene des I. Aktes aus der lächerlichen typischen Egozentrik in den tragischen Persönlichkeitskonflikt:

1310 Alceste: Je ne suis plus moi, je suis tout à la rage:
Percé du coup mortel dont vous m'assassinez,
Mes sens par la raison ne sont plus gouvernés;
Je cède aux mouvements d'une juste colère,
Et je ne réponds pas de ce que je puis faire.

Célimène ihrerseits treibt ganz das Spiel des schnippischen, leichtfertigen Weibchens weiter, ärgert, reizt, eine kleine Lulu, ein kleiner Weibsteufel, den unglücklichen Liebhaber angesichts seiner Schwäche bis aufs Blut. Ihre Züge haben einen ganz persönlichen, fühlbar individuellen Charakter. Und im Gleichmaß dazu gewinnt auch Alcestes im Typischen festgelegte Figur eine eigene Einheit und Individualität der Liebe und des Hasses. Der Fall liegt ähnlich wie bei dem Cléonte in „Le Bourgeois Gentilhomme"; es ist die nämliche Leidenschaftlichkeit, die nämliche Polarität Liebe-Haß, dieselbe ungewöhnliche Glut eines echten Gefühls, die auch hier vielleicht ein besonderes Bekenntnis, ein Spiel im Spiel, kundtun: Célimène-Armande und Alceste-Molière. Wir können uns der tragischen Wucht der Worte Alcestes nicht verschließen, wir können (ohne dabei die Demut vor der Person des Dichters zu verletzen) nicht umhin festzustellen, daß hier eine besondere Anteilnahme Molières vorzuliegen scheint; entgegen der sonstigen, auch im Misanthrope, geübten kalten, etwas geschraubten Preziosität des Ausdrucks finden wir an dieser Stelle leidenschaftlich empfundene Sprache:

1422 Ah' rien n'est comparable à mon amour extrême;
Et, dans l'ardeur qu'il a de se montrer à tous,

Il va jusqu'à former des souhaits contre vous.
Oui, je voudrois qu'aucun ne vous trouvât aimable,
Que vous fussiez réduite en un sort misérable;
Que le ciel, en naissant, ne vous eût donné rien;
Que vous n'eussiez ni rang, ni naissance, ni bien;
Afin que de mon cœur l'éclatant sacrifice
Vous pût d'un pareil sort réparer l'injustice;
Et que j'eusse la joie et la gloire en ce jour
De vous voir tenir tout des mains de mon amour.

Aber trotz allem — Alceste ist nicht stark genug, sich von Célimène zu befreien. Der tragische Konflikt hat immer noch keine Lösung gefunden. Wieder meldet sich der Alltag, indem Alceste durch Orontes Einschreiten die Sühne für seinen Wahrheitsfanatismus, für seine lächerliche Gradstirnigkeit, bezahlen soll. Alceste stürzt aus dem Zimmer, nicht ohne aber Célimène noch zuzurufen:

1479 Mais pour en triompher, souffrez à mon amour
De vous revoir, Madame, avant la fin du jour.

Die Handlung ist weiter in der Schwebe, keine Katastrophe ist eingetreten. Der Beginn des V. Aktes führt wieder zurück zur Stimmung und Situation des I. Aktes, 1. Szene. Aber jetzt ist alles verschärft, zugespitzt, und Alcestes schon zu Anfang des Stückes angedrohter Entschluß, sich zurückzuziehen aus der Welt, wird jetzt nur noch abhängig gemacht von Célimènes letzter Entscheidung; im Grunde sind wir aber noch um keinen Schritt weiter in der dynamischen Entwicklung des Stückes. Bisher hatten wir nur rhythmische Paraphrasierungen der in I, 1 gestellten (und im Grunde bereits durch die Typik des Protagonisten festgelegten) Probleme, aber keine dynamische Weiterförderung der psychologischen Handlung: individual-psychologisch entwickelt war allein das tragische Intermezzo Alceste-Célimène, das aber nur die kleinere Hälfte des Stückstoffes ausmacht.

Alceste stellt Célimène vor die Wahl und erheischt die tragische Entscheidung, provoziert eine Lösung seines persönlichen Liebeskonflikts, der implicite ihm die Möglichkeit verschaffen würde, seine Stellung durch den Rückzug mit Célimène in die Zweisamkeit außerhalb des Alltags zu festigen und so, gestärkt durch seine Liebe, gewissermaßen als Sieger über den Alltag hervorzugehen.

Das burleske Zwischenspiel der Clitandre und Acaste in Szene 4 verschiebt noch einmal Alcestes ganzes Bemühen in die Situation der „komischen Figur". Und je mehr er erkennen muß, wie leichten Sinnes Célimène ist, desto mehr verstrickt er sich, verbeißt er sich in die fixe Idee seiner Liebe, die seiner Meinung nach ihn und Célimène retten kann: tragische und komische Elemente vermischen sich in seiner Haltung zu fast unlösbarer Einheit, zumal seine Liebesbesessenheit jetzt auf der gleichen farcenhaften Ebene angelangt ist wie sein fanatischer Haß auf die Welt des Alltags. Denn es ist im Grunde ein und dieselbe komische Stimmung, nur daß Alceste innerhalb all dieser wirren Besessenheit doch noch die Tragik des entscheidungssuchenden Liebhabers bewahrt. Er stellt Célimène vor die äußerste, von ihm aus längst vorbereitete und logisch richtige Konsequenz; dazu kommt, daß Célimène durch ihre Leichtfertigkeit in eine ähnliche Lage geraten ist, wie Alceste durch seinen Wahrheitsfanatismus. Sie hat sich vor der Umwelt lächerlich gemacht. Er sieht über all ihre Schwächen hinweg und bietet ihr die Hand, wofern sie ihm als Gefährtin in seine Einsamkeit folgen will:

1754 Et vous allez me voir la pousser jusqu'au bout,
Montrer que c'est à tort que sages on nous nomme,
Et que dans tous les cœurs il est toujours de l'homme.
Oui, je veux bien, perfide, oublier vos forfaits;
J'en saurai, dans mon âme, excuser tous les traits,
Et me les couvrirai du nom d'une foiblesse,
Où le vice du temps porte votre jeunesse,
Pourvu que votre cœur veuille donner les mains
Au dessein que j'ai fait de fuir tous les humains,
Et que dans mon désert, où j'ai fait vœu de vivre,
Vous soyez, sans tarder, résolue à me suivre ...

Der dramatische Höhepunkt des tragischen Konflikts Alceste-Célimène ist erreicht. In diesen Konflikt einbezogen, ja ihm geradezu untergeordnet, erscheint jetzt Alcestes Konflikt mit dem Alltag, denn dieser wäre selbstverständlich in gewissem Sinne durch das Liebeseinverständnis Célimènes gelöst und Alceste wäre eine Art siegreicher Fanatiker, Sieger innerhalb der ideellen Bezirke seiner Wahrheitsbesessenheit. Er wäre jedenfalls keine „komische Figur" mehr, und das Schauspiel hätte ein Ende ... aber Célimène erfüllt seinen Wunsch nach einem gemeinsamen

Rückzug aus der Welt nicht und versagt sich seiner Frage, eben weil sie zu sehr mit dem Alltag lebt, zu sehr ein Geschöpf des Alltags ist.

Molière hatte nun zwei Möglichkeiten des Abschlusses: er konnte den tragischen wählen und Alceste sich selbst oder Célimène oder sich und Célimène töten lassen[1]). Aber dafür fehlten die aktivistischen Voraussetzungen innerhalb der Gestalt des Alceste. Das Stück wäre in zwei Teile gesprengt worden, und das dramatische Intermezzo Célimène-Alceste hätte ungebührlich über das fundamentale Problem Alceste-Alltag die Oberhand gewonnen: eine tragische Episode hätte den Grundtenor einer a priori auf Passivität festgelegten Figur wie Alceste verwischt und eine Lösung herbeigeführt, die das Hauptproblem unentschieden und ideell unbefriedigend in der Schwebe gelassen hätte. Molière verfolgt mit psychologischer Konsequenz seinen Weg: er entscheidet sich für den komischen Abschluß, der zwar alles in der Schwebe läßt, aber dafür den typischen, schicksalhaften, daher endlosen Weg seines Misanthrope folgerichtig durchführt: er läßt seinen Alceste anscheinend aus der menschlichen Gemeinschaft fliehen. (Es bleibe dahingestellt, ob Alceste die Worte verwirklicht: wir kommen darauf im Dandinkapitel zurück.)

1803 Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices;
Et chercher, sur la terre, un endroit écarté
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Gewiß, es ist nur ein Schritt noch bis zu Rousseaus Maxime, und in beliebter philosophischer Ausdeutung, könnte Alcestes Entscheidung wie ein Vorahnen kommender Zeitsehnsucht aussehen. Aber ehe wir diese (etwas billigen) moralphilosophischen Interpretationen üben, müssen wir uns vergewissern, ob wir uns nicht durch einen Anschein trügen lassen und, verleitet durch satirische Ausfälle gegen die „vices du temps", Alcestes Entscheidung fälschlich als persönliches, aus dem Gegensatz zu einem bestimmten Zeitgeist heraus entstandenes Kriterium betrachten.

---

[1]) Wir lassen hier unerörtert, inwiefern die Ästhetik des XVII. Jhdts. auf Molières Entscheidung eingewirkt haben mag. Dieses Problem ist bei der ungemein ausgeprägten Freizügigkeit Molières gegenüber den ästhetischen Theorien seiner Zeit fast unlösbar.

In Wirklichkeit hat Alcestes Weltflucht gar nichts mit einer solchen Haltung zu tun, denn sie ist verankert in seiner schicksalhaft komischen Seelenlage.

Wenn wir genauer zusehen, sind alle die „vices du temps", denen Alceste begegnet, Erscheinungen, die mutatis mutandis für jede Zeit gültig sind und, vielleicht nur unter verschiedener Einkleidung, in jeder Zeit sich finden. Nicht umsonst hat Molière als Titel der „Comédie" das allgemein-menschliche Epitheton „Le Misanthrope" gewählt. Wir haben im Laufe der bisherigen Analyse des Stückes erkannt, daß es die Inkongruenz der Lebensformen und -gewohnheiten des Alltags (Convention) mit einem abstrakten, als absoluten Maßstab angewandten Ideal der Wahrheit ist, die den komischen Gehalt des Stückes ausmacht. Selbst wenn wir Alcestes Einstellung der „Welt" gegenüber als logisch ideal anerkennen, so vermag auch diese Konzession ihm nicht zu einer tragischen Größe zu verhelfen. Die Bezeichnung „tragikomisch", die man gern beliebt, setzt zwei Termini nebeneinander, die sich als ästhetische Wertfaktoren vollkommen entgegenstehen, und versucht durch eine bequeme Wortzusammenstellung ein Phänomen zu deuten, das ipsa natura mit Tragik gar nichts zu tun hat: Schuld an diesem Mißbrauch ist nur die irrige Auffassung der Komik selbst, wie dies aus den Schlußfolgerungen im Dandinkapitel sich ergeben wird. Alceste als Gesamtfigur ist vollkommen untragisch — wir sehen jetzt ab von der Sonderepisode seiner Liebe zu Célimène und fassen nur sein Verhältnis zur Umwelt ins Auge, in das ja auch im Grunde dies dramatische Intermezzo Alceste-Célimène einbezogen werden muß — weil die moralischen Bereiche, innerhalb derer er seine Wahrheitsidee fanatisch proklamiert und verwirklichen möchte, in gar keinem Größenverhältnis stehen zu dem Aufwand seiner Mittel. Der „Alltag", dem Alceste sich als Diener der Wahrheit gegenüberstellt, ist ein zu kleiner, zu ungleichwertiger Gegner (Oronte, Célimène, Arsinoé, Clitandre, Acaste), um ein tragisches Pathos der Anrede zu verdienen oder gar antwortend zurückwerfen zu können. Im Gegenteil: dieser Alltag ist von Molière so kleinlich burlesk und lächerlich farcenhaft wie nur denkbar gezeichnet (und der Dichter von Komik Gnaden kennt die Qual der zermürbenden Nadelstiche!); infolgedessen erscheint auch Alceste — im Reflex dieses Alltags — trotz und gerade wegen seines idealen Bestrebens als eine komische Figur. Außerdem hat

Alcestes Idealmetaphysik weder die Tatkraft noch das dynamische Pathos eines tragischen Helden, d. h. Alceste kämpft nicht, als Persönlichkeit und menschlicher Prototyp ein Gleichnis der Idee selbst, gegen das Schicksal (sei es nun in Umwelt, Widerpart oder Gott personifiziert), sondern erleidet das Schicksal als ein typischer komischer Fall. Dazu kommt der Mangel eines „moralisch" gleichwertigen Gegenspielers, das Fehlen der Resonanz beim Gegenüber.

Jedoch ist eine andere Feststellung recht merkwürdig. Gemessen an der Hochwertigkeit seiner Wahrheitsidee — diese an und für sich besehen — könnte Alcestes Erscheinung in ihrer absoluten Moralität wie die eines Heiligen anmuten, als eine Art Johannes auf Patmos oder St. Antonius. Lassen wir dies „an und für sich besehen" weg und betrachten wir Alceste in Beziehung zu seiner Umwelt, so erscheint er notwendigerweise als ein Don Quixote. Zum Prediger in der Wüste fehlt ihm die reine Triebkraft idealer Transzendenz, denn seine Wahrheitsbesessenheit ist nur eine Art ästhetischer Egoismus; zum Dämon, der Kehrseite des Heiligen — die Kräfte eines Dämons schwingen sinnverloren, jeder kosmischen Ordnung feind, den Menschen ein Symbol des Grauens, rebellisch im Chaos — mangelt ihm bis jetzt die Resonanz in der Menschenwelt der Comédie selbst: so ist er weder Heiliger noch Dämon, sondern einfach ein Narr. Er ist hoffnungslos festgelegt einerseits durch sein unzureichendes Format und andererseits durch die absolute Geringwertigkeit des von Molière da und dort jeweils als Gegner dargebotenen Alltags. Die Eitelkeit des Oronte, die Médisance der Célimène, Arsinoé, Acaste und der skeptische Opportunismus und Bonsens des Philinte stehen in gar keinem Verhältnis zu dem Moralaufwand Alecstes. Und diese Disproportion stempelt Alcestes Zeitfeindschaft zur Misanthropie, macht ihren Träger zu einem originellen Kauz, in logischer Folge zu einem Narren und Schildbürger der Wahrheit, zu einer „farcenhaften Karikatur".

Wir dürfen jedoch eines nicht übersehen: inmitten dieses Alltags, dem er nur zum Spott dient, dessen übermächtigen Spott er schicksalhaft als echt komischer Typ erleidet, hat Alceste ein individuelles, dramatisches Erlebnis, das tragische Größe gewinnen könnte: seine Liebe zu Célimène. Gemessen an dieser Liebesglut spielt die geringe Würde der Célimène zunächst keine Rolle: bei

dieser Leidenschaft stimmt das Verhältnis der aufgewendeten Mittel im Hinblick auf die Größe seiner Liebe. Alcestes endliche Absage an die Geliebte ist eine durchaus tragische Angelegenheit, und Alceste erscheint dabei als ein dramatischer Held, weil er aktiv seinen Kampf durch eine Katastrophe zu lösen und seinen Gegner zu überwinden versucht; die Katastrophe wäre das Ergebnis seines erbitterten Ringens um seine Liebe. Aber: wer ist denn der Gegenstand dieser Liebe? Ist nicht Célimène auch ein Geschöpf, ein Teil jenes „Alltags"? Das Liebesdrama Alcestes ist nur eine Episode innerhalb der allgemeinen „Alltags"passion Alcestes. Der persönliche, individuelle, tragische Kampf um die Geliebte wird mittelbar wieder einbezogen in den typischen, schicksalhaften Irrtum seiner „Misanthropie", wird ein Teil dieser Gegnerschaft gegen die „Convention". Im Ganzen des Stückes besehen ist also diese Liebesniederlage auch wieder nur ein Kapitel der allgemeinen Niederlage Alcestes vor der fatalen Übermacht des Alltags.

Aber Molière hat das Problem erstaunlich vertieft. Wohl ist Alcestes Streben ideal, aber er selbst wird im Echo dieses Alltags zur „komischen Figur". Denn die ideell geringwertige, ja lächerliche Kleinlichkeit des Alltags behält in der Praxis des wirklichen Lebens Recht: in absurder Fügung siegt der Pragmatismus der lebendigen Wirklichkeit über die Logik der Idee.

Gerade dieser Widersinn, die erlebte Erkenntnis dieses Widersinns, vertieft die nihilistische Gebärde Alcestes am Schlusse des Stückes und verleiht ihr eine logisch ideale Berechtigung. Mit dem Fallen des Vorhangs ändern sich die Vorzeichen für Alceste und Alltag.

Die Überlegung setzt ein: das moralische Problem ist im Stücke nicht gelöst, denn es kann nicht gelöst werden — weil es ein ewig-vitales Problem ist. Obwohl das Theaterstück praktisch ein Ende hat (d. h. wenn die Fabel abgespult ist), lebt das Problem als Teil unseres Lebens weiter. Die Komödie geht unvermittelt in unser Leben über, weil sie nicht das gehobene Idealbild eines bestimmten, personellen Lebens ist, sondern der typische, generelle Ausdruck des alltäglichen Lebens überhaupt, von dem die jeweilige Komödie einen — irgendwo beginnenden, irgendwo endenden — Ausschnitt gibt. (Die Fabel, d. h. Handlung und Szene, ist nur bühnentechnisches Mittel.)

Nach dem Fallen des Vorhangs lebt in uns die Erkenntnis der Kleinlichkeit des Alltags fort. Rückschauend erkennen wir, daß die Ausfälle des wahrheitsbesessenen Alceste der ironischen Elemente nicht ermangeln (I, 2), gerade weil ihnen vielleicht eine reale Begebenheit zugrunde liegt (vergleiche Boileaus Brief an den Marquis de Mimeure vom 4. August 1706 ... „je jouai le vrai personnage du Misanthrope dans Molière, ou plutôt, j'y jouai mon propre personnage, le chagrin de ce misanthrope contre les méchans vers ayant été, comme Molière me l'a confessé plusieurs fois luimême, copié sur mon modèle"). Diese satirischen Ausfälle sind aber nur Teile einer großen, ohnmächtigen Anklage gegen die Absurdität des Alltags, des Lebens, der Welt. Nach dem Ausgang des Stückes erweist es sich, daß Alcestes Flucht aus der Welt eine höchst sinnvolle und doch wieder sinnlose Geste ist:

Eliante: Dans ses façons d'agir, il est fort singulier;
Mais j'en fais, je l'avoue, un cas particulier,
Et la sincérité dont son âme se pique,
A quelque chose, en soi, de noble et d'héroïque.
C'est une vertu rare au siècle d'aujourd'hui
Et je la voudrois voir partout comme chez lui.

Mit Vers 1166 legt Molière das ganze vitale Problem klar auf die Wagschale: „en soi" ist Alcestes Haltung sinnvoll, „noble et héroique", aber der fromme Wunsch von 1168 zeigt auch den ganzen Widersinn des Unterfangens.

Alceste unterliegt der Übermacht des Alltags. Seine besessene Auflehnung stempelt ihn zur „komischen Figur". Andererseits demaskiert seine Wahrheitslogik und der Sieg der kleinlichen Alltagspraxis gerade den Alltag selbst bis zur Lächerlichkeit: sub specie aeternitatis der Idee der Wahrheit. So daß nicht nur Alceste, gemessen an der Übermacht des Alltags, eine farcenhafte Karikatur ist, sondern auch der Alltag, gemessen an der Idee der von Alceste vertretenen Wahrheit, als komische Absurdität, als lächerlich erscheint. Infolgedessen ist Alcestes schließliche Weltflucht gleichzeitig sinnvoll und sinnlos. Seine Geste am Schlusse des Stückes ist der Ausdruck des „Ekels vor dem Absurden" — wobei es ganz nebensächlich bleibt, ob er wirklich die Welt flieht, was sogar, seiner inaktiven Natur entsprechend, wenig wahrscheinlich ist. (In einem gewissen Sinne ist ja die Tatsache, daß Molière zwei

Jahre nach dem „Misanthrope" den „George Dandin" geschrieben hat, die Probe aufs Exempel.)

Nach dem Fallen des Vorhangs geistert dieser Misanthrope mit seinem „Chagrin philosophe" in der Seele des Zuschauers weiter, hinüber ins Leben des Alltags. Die sinnvolle und doch ohne Ende sinnlose Misanthropie, der unlösbare Widerstreit zwischen Schein und Sein, Idee und Wirklichkeit, Narrentum und Norm, offenbart sich im Grinsen der Groteske. Der ganze Ekel vor der endlosen Fatalität des Sieges der Alltäglichkeit ist das abgründigste Zeichen dieser „komischen" Misanthropie und Verzweiflung. Molière hat die Dämonie der großen Komik erreicht.

AMPHITRYON

Molière hat die Fabel des Stückes dem Plautus, Einzelheiten auch dem Rotrou entnommen. Er hat den Gang der Handlung der Plautusschen mythologischen Komödie im wesentlichen bewahrt und sich der Anlage der Plautinischen Figuren angeschlossen. Anders jedoch sind die komischen Effekte verteilt, grundverschieden ist die komische Stimmung, die Molière dem Vorwurf gegeben hat.

Die Figur des Amphitryon selbst kommt dem Plautinischen Vorbild am nächsten. Hier wie dort ist der thebanische Feldherr der eifersüchtige Hahnrei, ein Spielzeug in der Hand höherer Mächte. Er zeigt die typischen Wesenszüge des „Cocu" und wirkt lächerlich in seiner ohnmächtigen Wut gegen ein ungreifbares Rätsel. Die Disproportion zwischen seiner (erzählten!) Siegerkraft und seiner traurigen Lage als gehörnter Ehemann schafft einen komisch-farcenhaften Kontrast. Obwohl er dem Stück den Namen gegeben hat, ist er doch, sowohl bei Plautus wie bei Molière, die sinnlich unbedeutsamste Figur und dient nur als Handlungsfolie. Auch gewinnt das Problem der Hahnreischaft anscheinend nirgendwo im „Amphitryon" ein eigenes Leben; es bleibt ein Mittel der Handlung und liefert die Grundlage für die burlesk ironischen Intriguen zwischen Jupiter und Alcmène. Immerhin dürfen wir trotz dieser Nebensächlichkeit des Problems vom „Cocu", das erst im „George Dandin" eine eigenständige Bedeutung erlangt, nicht übersehen, daß Molière im „Amphitryon" überhaupt zum erstenmal die Figur eines gehörnten Ehemanns in den Bereich seines Schaffens aufgenommen hat, wenn wir von dem leichtfüßigen Schwank seiner Frühzeit „Le Cocu imaginaire", wo dies Problem nur der possenhaften Würze dient, absehen wollen. So groß die typische Verwandtschaft eines Sganarelle aus „L'École des maris", eines Arnolphe aus „L'École des femmes", eines Don Pèdre aus „Le Sicilien" mit dem Amphitryon auch ist: dort überall fehlt das Wesentlichste, das Verheiratetsein. Wir wagen nicht zu

entscheiden, warum Molière dies uralte komische Problem nicht schon früher in sein Schaffensgebiet mit einbezogen, und warum er erst jetzt, 1668, mitten im Kampf um den Tartufe, mitten im Ehezwist mit Armande, den Vorwurf des Plautus mit der fragwürdigen Ehebruchsgeschichte verwendet hat. Dazu kommt, daß Molière im Amphitryon auch zum erstenmal eine antike Komödie als Modell gebraucht. Ein Jahr nachher geschieht etwas Ähnliches in „L'Avare", wo die „Aulularia" des Plautus als Vorbild dienten; späterhin, wenn auch in viel geringerem Maße, hat in den „Fourberies de Scapin" und besonders in den „Femmes savantes" noch Terenz Details geliefert. Mag sein, daß Molière sich zur literarhistorischen Verteidigung seines Tartufe wieder intensiver mit antiken Komödien beschäftigt hat. Jedoch gibt uns die Vorrede zur Buchausgabe des Tartufe von 1669 wegen der zeitlichen Distanz nicht ohne weiteres das Recht zu einer solchen Annahme.

Daß Molière auf dem Umwege über Rotrou, dessen „Les Sosies" sich allerdings lange auf dem Theater du Marais, vielleicht auch im Hostel de Bourgogne, als beliebtes Zugstück gehalten hatten, zu dem Plautinischen Original gegriffen habe, ist wenig wahrscheinlich. Zwar ist eine Art Präzedenzfall mit dem „Don Juan" geschaffen, den Molière wohl zweifellos nur deshalb schrieb, weil der Gegenstand des Stückes beim Publikum des Erfolges sicher war und um 1664 auf fast allen Konkurrenztheatern der Hauptstadt in irgendeiner Form als Zugstück gegeben wurde. Im Falle Rotrou aber fehlt die Breite der Erfolgsicherheit. „Les Sosies" stammen aus dem Jahre 1636, sind also 1667 schon ein altes, technisch rückständiges und sicher kein zugkräftiges Repertoirestück mehr.

Es kann auch sein, daß der Dichter, nach dem zweifelhaften Erfolg des letzten großen Stückes „Le Misanthrope", durch engeren Anschluß an die zeitgenössischen Forderungen der Tragödie hoffte, eine neue, sachlich und persönlich unangreifbare Form einer „Haute comédie" zu schaffen, die seinen literarischen und persönlichen Gegnern den Wind aus den Segeln nehmen und ihn recht eigentlich rehabilitieren sollte. Denn die Gunst des Königs, auf die er bisher stets hatte bauen können, schien nicht mehr gleich zuverlässig wie früher. Der wohlwollende, aber in der Sache abschlägige Bescheid Ludwigs XIV. auf das zweite Placet zum „Tartufe", das La Thorillère und La Grange unterbreitet

hatten, wie überhaupt die neutrale, eher schwankende Haltung des Fürsten mußten Molière stutzig machen. Es ist aber auch möglich, daß gerade der König selber den Wunsch nach einem mythologisierenden Stück ausgesprochen hat.

All dies ist Hypothese. Am wahrscheinlichsten ist noch die Annahme, daß es Molière darum zu tun war, gewissermaßen als Konkurrenz zur Tragödie, eine Art Kothurnkomödie neuen Stils zu schaffen. Dieser Schluß liegt nahe, zumal wenn wir an die Zeitumstände und die Lage Molières Ende 1667 denken (die erste Aufführung des „Amphitryon" war ja am 13. Januar 1668).

Um nun zu den Figuren im „Amphithryon" zurückzukehren, so sagten wir bereits, daß der Amphitryon selbst, wenn wir das Zotige abziehen, im Allgemeinen der Plautinischen Vorlage entspricht. Auch die Figur des Sosias ist im großen und ganzen erhalten geblieben. Während er jedoch bei Plautus nach dem Muster des antiken Parasiten gebildet ist, hat ihn Molière zu einem anderen Scapin gemacht. Er stellt ihn als die typische Dienerfigur dar, nach dem bewährten Schulbeispiel der Commedia dell'arte, als schlau, dreist, feig, gutmütig, verfressen, witzig, skeptisch überlegen und als realistischen Opportunitätspoliticus. Bei Plautus fehlen in seinem Munde nie die Zoten. Molière dagegen hat auf dieses vulgärste Possenmittel wie fast immer (mit Ausnahme der gelegentlichen Verwendung im „Médecin malgré lui") so auch hier verzichtet. Vielleicht hießen ihn die pietistische Prüderie eines Teiles seiner Zuhörer (siehe die „Critique de l'école des femmes"), vielleicht auch die Rücksicht auf die Königin-Mutter davon abstehen; wenn er, wie wir annehmen, mit dem „Amphitryon" wirklich so etwas wie eine zum Wettbewerb mit der großen Tragödie geeignete „Haute Comédie" schaffen wollte, so durfte er den Zoten keinen Einlaß gewähren. Er verzichtete also auf diese Schmutzigkeiten, von denen es bei Plautus wimmelt, ja die geradezu eines seiner hauptsächlichsten possenhaften Mittel darstellen. Dafür nützte aber Molière in ganz origineller Weise ein paar andere Möglichkeiten aus, die bei Plautus nur Andeutung geblieben sind, so die Figur der Bromia, den Prolog des Merkur und die Laterne des Sosias. Betrachten wir zunächst diese Laterne. Als Requisit verwendet sie auch Plautus; er stattet seinen Sosias damit aus, weil der Diener auf dem nächtlichen Weg ein Licht braucht. Irgendeine situationskomische oder possen-

hafte Bedeutung selbständiger Art verleiht der Dichter ihr nicht. Ob der antike Schauspieler beim Tragen der Laterne mimische Improvisationen vorgenommen hat, wissen wir nicht, auch liegt zu dieser Annahme keine Veranlassung vor. Anders Molière. Bei ihm wird die Laterne fast zu einem Träger von einem Stück Handlung.

Molière hatte ein raffinierteres Publikum als Plautus vor sich. Die Dramaturgie der Anlage und des Aufbaus eines Stückes war im späten 17. Jahrhundert an bestimmte Gesetze gebunden, die auch der sonst freizügige Komödiendichter ebensowenig außer acht lassen durfte wie der Tragödiendichter. Während ein Plautus sich wohl kaum durch die Regeln des Aristoteles z. B. gebunden fühlte, da sein Publikum mit verhältnismäßig einfachen Ansprüchen ins Theater ging, mußte ein Molière, wenn auch noch so bescheiden, so doch immerhin auf einige der elementaren Forderungen der zeitgenössischen, mehr oder minder stark aristotelisch eingestellten Theaterpraktiken Rücksicht nehmen (ein Unterschied zwischen dem Plan einer Tragödie und dem Aufbau einer Komödie wurde ja theoretisch kaum gemacht). Eine dieser Forderungen ging nach klarer, realistischer Exposition. Molière durfte seinem Publikum keine so primitive Exposition mehr zumuten, wie sie Plautus, und 30 Jahre vor Molière noch Rotrou, unbesorgt dem ihrigen hatten vorsetzen dürfen. Das französische Theater hatte sich seit der ersten Aufführung der „Les Sosies" durch den Streit um den „Cid" und die daran sich anschließenden, vielen theoretischen Bemühungen, z. B. D'Aubignacs und Anderer, bedeutend verfeinert und stellte Ansprüche, denen sogar Molière nicht immer ganz nachkommen konnte. Wir brauchen nur an seine viel angefeindeten Komödienschlüsse (dénouements) zu denken! Aus diesem Grunde mußte Molière den simplen Monolog, mit dem Plautus und Rotrou das Stück einführen und mehr oder minder deutlich exponieren, und die langen monologischen Apostrophierungen des Publikums, die Plautus so besonders liebt, nach Möglichkeit entweder ganz entfernen oder abkürzen oder ersetzen. (Wir finden bei Molière diese Apostrophierungen sehr selten und immer nur an bestimmten Höhepunkten der Handlung, wenn das Publikum, ergriffen, gewissermaßen ein stummer Mitspieler ist, so im großen Monolog des Harpagon, im Dandin, nie aber wie bei Plautus zu Anfang

jedes Stückes [im Dandin ist, wie wir sehen werden, der Monolog eine Art Dialog] oder gar jedes Aktes.) So wurde also der eine Teil der Plautusschen Exposition, der Monolog Merkurs, und dessen beziehungsreiche Anspielungen auf die Unterstützung durch die Nacht von Molière geschickt zu einer Art Prolog oder Vorspiel im Himmel verwendet. Dadurch erreicht er auf einen Schlag mehrere Ziele: erstens vermag der Regisseur Molière durch die choreographische Spielerei im Himmel dem für Oper und Ballett-effekte sehr empfänglichen Zeitgeschmack seines Publikums Genüge zu leisten; zweitens kann er einen großen Teil der Exposition (ein anderer Teil wird in der schon erwähnten Szene mit der Laterne, worüber gleich mehr zu sagen ist, erledigt) in das Zwiegespräch Mercure-Nacht einflechten; drittens hat er die Möglichkeit, schon am Anfang durch einen reizenden, travestierenden Ton die Stimmung des Stückes burlesk zu färben und das ganze Götterbrimborium gleichsam zu vermenschlichen, ohne doch völlig auf die mythische Kraft der antiken Legende und ihren Nimbus verzichten zu müssen, denn Jupiters göttliche Gewalt mußte ideell wenigstens im Illusionszauber des Theaterstückes plausibel sein.

La Nuit: Vous vous moquez, Mercure, et vous n'y songez pas.
Sied-il bien à des dieux de dire qu'ils sont las?
Mercure: Les dieux sont-ils de fer?
La Nuit: Non, mais il faut sans cesse
Garder le décorum de la divinité.

Bei Plautus liegt der Hauptspaß in der vermenschlichenden Travestierung der Götterwelt selber: der Römer schüttelte sich vor Lachen, wenn die hohen Herrschaften in Geste und Leidenschaft auf sein Niveau herunterstiegen. Dabei verlor er doch nie den wahren religiösen Respekt. Im 17. Jahrhundert aber war die antike Mythologie immerhin nur eine Bildungsangelegenheit. Deshalb liegt der komische Effekt nicht unmittelbar in der Travestie, sondern erst in der „romantischen Ironie" des gelehrten Humanisten, der den Götterapparat aus einer verschollenen Wirklichkeit in eine künstlerische Lebendigkeit heraufbeschwört. Diese leibhaftige Wirkung der antiken Götter vor dem französischen Publikum des 17. Jahrhunderts kann Molière nur damit erreichen, daß er die alte Götterwelt choreographisch ausnutzt, sie durch dieses Illusionsmittel eine eigene Bühnenwirk-

lichkeit gewinnen läßt, sie travestierend vermenschlicht, um sie dann schließlich doch wieder ironisch zu sublimieren.

An dieses geistreiche Spiel heiterer Ironie reiht Molière als zweiten Expositionsfaktor den monologischen Dialog des Sosie mit der Laterne. Szenarisch erzielt er durch die Illusion des Sosie (Laterne-Alcmène) einen lustigen Effekt, der die ganze Szene spritzig macht, und psychologisch kann er schon hier den Scapintyp des Sosie auf das deutlichste vorführen. (Vgl. die ähnliche Technik bei der Verwendung der Rechnungen im Monolog des Argon in „Le Malade imaginaire".)

So hat Molière gegenüber dem Plautusoriginal den Monolog Merkurs zum Vorspiel im Himmel gestaltet, aus dem Requisit der Laterne einen vollgültigen Gegenspieler geschaffen; und nun verwendet er die Plautussche Nebenfigur der Bromia und macht aus ihr die bühnenwirksame Erscheinung der Cléanthis. Bei Plautus tritt diese Zofe erst gegen Schluß, ohne jede zwingende künstlerische Notwendigkeit und nur zur Füllung der Szene auf. Molière beläßt seiner Cléanthis die Funktion als Dienerin der Alcmène; aber wieviel Möglichkeiten possenhafter Spielführung schafft er sich dadurch, daß er sie zur Gattin des Sosie macht! Zunächst vermag er dem lyrischen Herrscherpaar Amphitryon (Jupiter)-Alcmène ein possenhaftes Pendant zu geben durch das Dienerehepaar Sosie (Mercure)-Cléanthis. Er benützt hier die Kontraste Herr—Diener aus der Commedia dell'arte und aus der einheimischen Farce zu einer abwechslungsreichen Ausbalancierung der einzelnen Spielfaktoren. Dann aber vermag er durch die Schwankintermezzi beim Dienerehepaar die Spannungen des großen Konfliktes Jupiter-Amphitryon-Alcmène und dessen burleske Ironie für Momente zu lösen, und dem Beschauer eine kurze Zeit heiteren Ausruhens zu gönnen, denn es entsteht neben dem großen Konflikt ein zweites ergötzliches Quiproquospiel. Drittens ersetzt die drastische Alltagsweiblichkeit des Hausdrachen Cleanthis aufs beste das bei Plautus ausgedehnte Prügelsystem, und ihr Geschimpf auf Sosie die vulgäre Witzschmutzerei, die Plautus seinem Publikum schuldig zu sein glaubt. Dabei erzielt Molière keine geringere, eher eine stärkere Heiterkeitswirkung.

Im „Amphitryon" ist also, gemessen an den früheren Molièreschen Komödien, eine ungleich straffere dramaturgische Technik, eine viel ausgeklügeltere szenarische Verknüpfung, eine

feiner ausgearbeitete Handlung und eine planvollere Verwendung der verschiedenen komischen Elemente.

Der „Amphitryon" hat, zum Unterschied von fast allen anderen Komödien Molières, einen ausgesprochenen Lustspielcharakter mit burleskem Eimschlag und farcenhaften Detailszenen, Farcentyp ist Sosie, Possenfigur Cléanthis und im wesentlichen auch Amphitryon und Mercure. Keine dieser vier Figuren steht im Mittelpunkt des Ganzen. Die eigentlichen Träger der Handlung sind Alcmène und Jupiter. Weit mehr aber als Alkmene trägt Jupiter charakterische Züge einer „einmaligen" (siehe Dandinkapitel) Persönlichkeit, die innerhalb des Stückes eine bestimmte Entwicklung durchmacht. Sie ist gestaltet, wenn auch nicht durchgezeichnet, im Sinne der Heldenfigur eines tragischen Schauspiels. Der Fall ist ähnlich wie bei der Liebesepisode Alceste-Célimène aus dem „Misanthrope"; nur haben wir hier an Stelle der tragischen eine lustspielhafte (aber nicht groteskkomische!) Betonung[1]). Dem entspricht auch die Tatsache, daß Molière den Dialog II, 6 zum großen Teil wörtlich aus der sieben Jahre früher geschriebenen Comédie héroique „Don Garcie de Navarre" (II, 6), unter Beibehaltung des lyrisch-dramatischen Tonfalls übernommen hat. Im gleichen Sinne können wir gar nicht genug betonen, daß im Gegensatz zu sämtlichen übrigen Stücken Molières diesmal kein besonderer farcenhafter oder grotesker Einzeltyp die Hauptrolle spielt, um den sich die anderen Figuren nur herumranken ohne ihm im eigentlichen Sinne Gegner zu sein, denn dieser Gegner wäre die Absurdität des Schicksals selber.

Während also Plautus das Hauptgewicht seiner Komödie ganz auf die possenhafte Darstellung der von Jupiter heraufbeschworenen Hahnreiaffäre legt und sich auf die mehr als eindeutige Ausschlachtung dieser peinlichen Angelegenheit konzen-

[1]) Das Lustspiel ist die heitere Auflösung eines tragischen Konflikts und das eigentliche Korrelat der Tragödie. Die Konflikte in Lustspiel und Tragödie werden von zwei Gegnern ausgetragen. In der Tragödie ist die Lösung lebenstötend, im Lustspiel lebensglücklich. Hier erfolgt die Lysis durch einen heiteren Ausgleich, der jenseits der künstlerischen Auflösung des Konfliktes keine Lebensproblematik mehr enthält. Das gerade Gegenteil ist in der Komödie (Farce, Groteske) der Fall. Hier bleibt der Konflikt in der Sphäre des Bühnenstückes ungelöst, seine Problematik schwingt weiter und hinüber in die Lebendigkeit des Alltags.

triert, verschiebt Molière den komischen Akzent von der Irrung und Wirrung Jupiter-Amphitryon weg und verlegt ihn auf die Beziehung Jupiter-Alcmène. Wir dürfen uns nicht davon täuschen lassen, daß Amphitryon dem Stück den Namen geliefert hat; seine Rolle in der Komödie ist durchaus passiv und nur wichtig im Hinblick auf die Fabel des Ganzen. Sie ist an sich fast bedeutungslos für die im Mittelpunkt stehende Liebesgeschichte Jupiters und Alcmènes. Das eigentlich zentrale Problem wirft Jupiter in der dritten Szene des ersten Aktes auf.

„Mais, si je l'ose dire, un scrupule me gêne
Aux tendres sentiments que vous me faites voir,
Et, pour les bien goûter, mon amour, chère Alcmène,
Voudroit n'y voir entrer rien de votre devoir;
Qu'à votre seule ardeur, qu'à ma seule personne,
Je dusse les faveurs que je reçois de vous,
Et que la qualité que j'ai de votre époux
Ne fût point ce qui me les donne."

Und als Alcmène unschuldig-verständnislos ihn nach dem Sinn dieser Worte befragt, antwortet

Jupiter: Vous voyez un mari, vous voyez un amant;
Mais l'amant seul me touche, à parler franchement,
Et je sens près de vous, que le mari le gêne.
Cet amant, de vos vœux jaloux au dernier point,
Souhaite qu'à lui seul votre cœur s'abandonne,
Et sa passion ne veut point
De ce que le mari lui donne.

Alcmène: Amphitryon, en vérité,
Vous vous moquez de tenir ce langage,
Et j'aurais peur qu'on ne vous crût pas sage
Si de quelqu'un vous étiez écouté.

Jupiter: Ce discours est plus raisonnable,
Alcmène, que vous ne pensez
. . . . . .
Mais, belle Alcmène, au moins, quand vous verrez l'époux
Songez à l'amant, je vous prie.

Alcmène: Je ne sépare point ce qu'unissent les dieux,
Et l'époux et l'amant me sont fort précieux.

Neben das burleske Quiproquojonglieren Jupiter-Amphitryon stellt Molière also die dialektische Ironie Jupiters, der nicht als der

vorgebliche Gatte Alcmènes, sondern als er selber, als der Mann und Gott Jupiter geliebt sein will. Es ist ihm peinlich, daß Alcmène sich den Liebesfreuden hingegeben hat, weil sie den rechtmäßigen Gatten neben sich zu haben glaubte. Jupiters ewig-männlicher Stolz als Liebhaber ist davon übel angetan. Und mit sophistischer Raffiniertheit macht er die psychologische Unterscheidung zwischen „devoir" und „seule ardeur". Er möchte Alcmène verführen, die mit ihm verbrachte Liebesnacht als etwas einmalig Besonderes, außerhalb und über der ehelichen Pflicht Stehendes anzuerkennen.

(Es ist interessant festzustellen, daß Kleist in seiner Bearbeitung des Molièreschen Amphitryon gerade auf diese Besonderheit, auf dieses göttlich Einmalige der Liebe Jupiters im Vergleich zu der Pflichtalltäglichkeit der Gattenliebe Amphitryons, das Hauptgewicht legt. Er steigert im Gegensatz zu Molière die Liebe Jupiters zu einem göttlichen Bacchanal, bringt Alkmene zu dem Geständnis, daß Jupiter-Amphitryon dem sonstigen [leibhaftigen] Amphitryon überlegen ist und stellt sie so in den tragischen Konflikt, zwischen dem Wert der beiden Amphitryone entscheiden zu müssen. Alkmene bekennt sich zu der strahlenden Kraft des Gottes, dessen Liebesleidenschaft im Sturm herrlichster lyrischer Dithyrambik sie überflutet hatte, wohingegen der Mensch Amphitryon, ihr Gatte, sie deucht als ein:

574 Du Ungeheuer! mir scheußlicher,
Als es geschwollen in Morästen nistet!
581 Der Sonne heller Lichtglanz war nur nötig,
Solch einen feilen Bau gemeiner Knechte
Vom Prachtwuchs dieser königlichen Glieder,
Den Farren von dem Hirsch zu unterscheiden!
Verflucht die Sinne, die so gröblichem
Betrug erliegen ...

Nachdem Kleists Jupiter dieses Eingeständnis Alkmenes erreicht hat, ist seiner Eigenliebe Genüge getan: er offenbart seine Göttlichkeit. Und das Stück endet als ein echtes und rechtes Mysterium. Nur Alkmene bleibt im Banne eines furchtbar tragischen Konfliktes zurück. Eben hatten sie sich — unwissentlich — zu dem göttlichen Amphitryon bekannt und den wirklichen Gatten Amphitryon von sich gewiesen. Nun muß sie erkennen, daß ihr Liebesgeständnis einen Ehebruch bedeutet, daß sie nach dem Liebesrausch mit Jupiter wieder in die Arme des verachteten

Amphitryon zurückkehren muß: und sie wird ohnmächtig. Kleist gibt keine andere Lösung für den Konflikt zwischen „Gattenpflicht" und „Liebeserlebnis" als (vielleicht, wenn überhaupt) Vergessenheit.

678 Amphitryon: Dank dir! — Und diese hier nicht raubst du mir?
Sie atmet nicht. Sieh her!
Jupiter: Sie wird dir bleiben;
Doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll!

Ja, Kleist schließt das Stück, indem er den tragischen Zwiespalt in Alkmenes Gefühl noch einmal mit aller Deutlichkeit aufreißt. Während Jupiter sich langsam in die Wolken verliert, stöhnt im Wachtraum Alkmene dem Gott ein peinvolles

681 „Amphitryon!"

nach. Daß dieser Ausruf sich in seiner Gefühlsbetontheit nicht an den Gatten, sondern an den Gott wendet, erhellt nicht nur aus der psychologischen Folgerichtigkeit, sondern auch aus der Verwirrung, die Alkmene überkommt, als der Gatte Amphitryon sie zärtlich in ihr gewöhnliches Leben zurückruft: „Alkmene!" Da antwortet sie mit einem klagenden „Ach!", womit Kleist sein Stück schließt. In seinen Händen wurde der Molièresche Amphitryon unter Beibehaltung der Fabel Molières, unter getreuer, ja wortgenauer Bewahrung aller Farcenelemente, gegen Schluß zu einer Tragödie, deren Heldin Alkmene ist. Es kann hier nicht der Ort sein aufzuzeigen, aus welcher künstlerischen und menschlichen Eigenbedingtheit heraus der Dichter zu dieser Umformung seines Vorbilds getrieben wurde. Das märchenhaft Dionysische dieser Liebe zu einem Gott, der die Gestalt des Gatten annimmt, um den Gegenstand seiner Liebe in dieser Liebe an Übermenschlichem teilnehmen zu lassen, und der Konflikt zwischen göttlicher Schönheit und alltäglicher „Gemeinheit" hat erstaunlich viel Berührungspunkte mit Kleists sonstigen dramatischen Problemen, sowohl in der „Penthesilea" wie im „Kätchen von Heilbronn". Dort überall liegt zugrunde ein heiliges „Außersichsein", eine bachantisch-dionysische Passion.)

Von dieser dramatischen Vertiefung des Problems hat Molière ganz abgesehen. Bei ihm hat auch Alcmène, ähnlich wie Amphitryon, wesentlich Bedeutung für den Gang der Handlung, ohne deshalb an und für sich weder psychologisch noch dramatisch zentral zu stehen. Nicht durch die Anlage ihrer Figur, sondern

nur im Echo der lustspielhaften Gestalt Jupiters erhält sie gelegentlich selbst einige individuelle Züge. Im Grunde ist und bleibt sie die brave, höchst unproblematische Gattin, die einer frivolen Täuschung zum Opfer fällt. Ein Konflikt ihres Gefühls wird vermieden, eine Entscheidung zwischen dem Gott und dem Gatten wird von ihr nicht gefordert. Es genügt Molière, die Intrigue um sie herum zu schürzen, und es ist mehr als bezeichnend, daß er Alcmène endgültig von der Szene verschwinden läßt, ohne sie der Aufklärung des Irrtums teilhaftig werden zu lassen: mit II, 6 tritt sie vom Schauplatz ab, nachdem sie sich mit Amphitryon-Jupiter wieder ausgesöhnt hat. Molière bedarf ihrer nicht mehr, denn der ganze III. Akt ist in ziemlich treuem Anschluß an die Plautinische Handlungsführung der Verulkung und endlichen Aufklärung Amphitryons, resp. Sosies gewidmet. Er ist eine einzige Farce, genau wie bei Plautus, nur ohne dessen gröbliche Zotik.

Um so erstaunlicher und reizvoller ist das ironisch-pathetische Intriguenspiel Jupiters. Die dialektische Unterscheidung, die er zwischen Gatte und Geliebter macht, hat eine besondere Tönung, die in unmittelbarem Zusammenhang steht mit der travestierenden Note, auf die Molière schon im Prolog seine Götterwelt eingestimmt hat. Wir wissen, daß es Ludwig XIV. gefiel, auf Festlichkeiten im Gewand und mit den Emblemen des Zeus zu erscheinen. Doch wagen wir hier nicht zu entscheiden, ob der Dichter sich eine ironische Persiflage dieser Allüren seines hohen Herrn erlaubt hat. Die Hypothese ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen; es würde durchaus zum Bild Molières passen, daß er sich einmal, ohne doch greifbar deutlich zu werden, mit den großenteils erotisch zweckhaften Vergottungsgepflogenheiten Ludwigs XIV. seinen Spaß erlaubt hat. Mochte dies eitle Getue ihm doch ebenso lächerlich erscheinen wie die Vorbilder seines „Tartufe", seines „Trissotin", seiner „Ärzte", ja wie in Vielem er sich selber, z. B. als „Malade imaginaire" oder im „Impromptu de Versailles". So hat also Molière gegenüber dem Plautus-Vorbild seinem Stück eine witzig-ironische Vertiefung gegeben, die aber nirgends, wie etwa bei Kleist, in eine eigentliche psychologische Problematik einmündet. Ja, er setzt gerade in dem Augenblick mit der Weiterführung ab, wo ein tieferes Problem erwachsen könnte: wenn nämlich Alcmène sich der Täuschung bewußt wird.

Es gelingt Molière, die Grundproblematik der Ehebruchsaffäre und Hahnreischaft im Spiele graziöser Heiterkeit zu distanzieren. Ganz dem entsprechend beteiligt er auch Alcmène nicht an der Aufklärung des Falles, und Amphitryon selbst nimmt nicht nur ohne aufzumucken, sondern geradezu noch dankbar die Mitarbeit Jupiters als ein wahres Gottesgeschenk hin. Alle Problematik scheint aufgehoben im scherzenden Tonfall der Travestie . . . wenn nicht Sosie am Schlusse des Stückes einen kurzen Monolog hielte, der uns stutzig macht:

Messieurs, voulez-vous bien suivre mon sentiment?
Ne vous embarquez nullement
Dans ces douceurs congratulantes:
C'est un mauvais embarquement;
Et, d'une et d'autre part, pour un tel compliment
Les phrases sont embarrassantes.
Le grand dieu Jupiter nous fait beaucoup d'honneur,
Et sa bonté, sans doute, est pour nous sans seconde:
Il nous promet l'infaillible bonheur
D'une fortune en mille biens féconde,
Et chez nous il doit naître un fils d'un très grand cœur,
Tout cela va le mieux du monde;
Mais enfin coupons aux discours,
Et que chacun chez soi doucement se retire:
Sur telles affaires toujours
Le meilleur est de ne rien dire.

Die ironische, ja durch die gefährliche Fragwürdigkeit des Gegenstands geradezu boshaft sarkastische Schlußbemerkung des Sosie richtet die Aufmerksamkeit des Zuschauers oder Lesers plötzlich wieder zurück auf das Problem der Hahnreischaft, das anscheinend ganz aus dem Mittelpunkt des Stückes an den Rand geschoben war. Gerade der Umstand, daß diese sarkastischen Bemerkungen des Sosie am Schlusse stehen, müssen die Peinlichkeit des ganzen Falles wieder ins hellste Licht rücken. Es ist hier ähnlich wie am Schlusse des „Misanthrope" und zeigt eine seltsam verwandte Technik der „réflexion", der Rückstrahlung, welches Wort wir Uranies Ausführungen in der „Critique de l'Ecole des Femmes" entnehmen wollen. Plötzlich verläßt der Dichter mit einer geschickten Volte die Plattform des Spiels und deckt seine Karten auf, für einen kurzen Augenblick. Er zeigt sein persönlich-

menschliches Interesse, seine Anteilnahme an einem bestimmten Problem, das ihm vielleicht doch wichtiger war, so geschickt verheimlichend und spielerisch-ornamental er es auch eingebaut haben mag, als es den Anschein hatte. Was er im Amphitryon unter dem Schleier des burlesken Lustspiels, ja selbst im Ton der ironischen Phraseologie mehr zu verhüllen scheint als deutlich werden läßt und erst am Schlusse leicht den Schleier lüftend mit graziösem Sarkasmus im Munde des Sosie als tieferes Interesse andeutet, wird im nächsten Stück offen enthüllt, das Molière im gleichen Jahre 1668 geschrieben hat, in der Groteskkomödie „George Dandin", deren Untertitel er bezeichnend genug mit „Le mari confondu" eintaufte. Vielleicht hat es seine tieferen Gründe in der dichterischen und vor allem menschlichen Entwicklung Molières, daß der „George Dandin" unmittelbar, gleichsam als Kommentar und Ergebnis, auf den „Amphitryon" folgt.

GEORGE DANDIN

Mit dem „George Dandin" gab Molière dem uralten Facezienmotiv, das er selbst in seiner Wanderfrühzeit für einen belanglosen Possenschwank ausgenützt hatte, durch psychologische Vertiefung einen neuen Ausdruck.

Es wäre müßig, die „Jalousie de Barbouillé" am „George Dandin" messen oder gar die Entwicklung der dichterischen Schöpferkraft Molières in einem solchen Vergleich aufzeigen zu wollen. Dazu reicht der Erstlingsschwank Molières, der ganz nach italienischen und einheimischen „Farcen"vorbildern schematisch gebildet ist, allzu wenig Handhaben. Auch ist die Authentizität des Stückchens, die man gerne aus eben dieser Motivgleichheit mit dem Dandin hergeleitet hat, keineswegs unantastbar. Diese Motivgleichheit beweist gar nichts: Molière hat die Fabel oder Fabelteile ebensooft aus eigenen früheren Dichtungen wie aus den Werken anderer Dichter entlehnt. Bei diesem eklektischen Vorgehen, das in Molières Natur, vielleicht aber mehr noch in der Begrenzung komischer Motivkreise überhaupt begründet sein mag, leitete ihn einzig das Bedürfnis, für ein Problem, das ihn beschäftigte, eine mehr oder weniger sinnreiche Handlung zu finden. Wenn er im Jahre 1668 zur Darstellung des Hahnreiproblems den alten Stoff aufgegriffen hat, so tat er es vielleicht deshalb, weil er am Fabelstoff des Boccacciomotivs das komische Problem vom „cocu" in aller Deutlichkeit entwickeln konnte. Die eigentliche Handlung des „George Dandin" ist sehr schmal, kaum um merkliche Züge gegenüber der alten Facezie verstärkt. Auch präludieren sozusagen die ersten beiden Akte nur den gewichtigen dritten.

Vier Elemente jedoch hat Molière neu hinzugefügt und das schmächtige Fabelmotiv dadurch ungeheuer ausgeweitet.

1. Die psychologische Unterbauung des Konfliktes (durch die Verschiedenheit der sozialen Sphären, der die Hauptfiguren angehören).
2. Die Durchpsychologisierung der einzelnen Figuren.

3. Das monologische Verfahren als Ausdruck der Zwiesprache mit sich selbst.
4. Den Automatismus der dreimal sich wiederholenden Niederlage Dandins.

Wir sehen hierbei ganz ab von unwesentlicheren, farcenhaften Originaleinfällen, von der Vervollständigung des innerszenarischen Kräfteparallelogramms durch Lubin und Claudine, die in die Fabel miteinverwoben werden, von der blassen Figur des Clitandre als Liebhaber und von dem ausgesprochenen Posseneffekt des nächtlichen Dunkels und der nur mit dem Nachthemd bekleideten Schwiegereltern, die überdies durch typisierende Namengebung gekennzeichnet sind.

Den zwei erstgenannten von den vier Elementen komischer Vertiefung begegnen wir innerhalb der Komödienproduktion Molières häufig. Wir wissen, daß gerade die zeitgenössische Verlebendigung der alten komischen Typenfiguren eines der ursprünglichsten und wichtigsten Mittel Molièrescher Schaffenskraft ist. Doch müssen wir im Falle des „George Dandin", ähnlich wie im „Bourgeois Gentilhomme", darauf bestehen, daß der Unterschied der sozialen Sphäre zwischen dem reichgewordenen Bauern und der angeheirateten adligen Familie keinerlei satirischen Zwecken dient, sondern allein die typische Situationskomik verstärkt und eine psychologische Vertiefung des Stückes herbeiführt. An keiner Stelle überschreitet dieser Konflikt den künstlerischen Bereich der Komödie, noch gewinnt er die Eigenmächtigkeit eines sozialen Problems. Offensichtlich konzentriert sich dieses im „George Dandin" ausschließlich auf den gehörnten Ehemann.

Der „mari confondu" erleidet sein Schicksal, das, von ihm selbst bereits in der 1. Szene des I. Aktes in aller Deutlichkeit geschildert, für den reichen Bauern eine unerbittliche, unabwendbare „Passio crucis" bedeutet. Der Weg, d. h. die dynamische Entwicklung dieser Figur, ist also schon mit dieser 1. Szene festgelegt. Und die einzelnen Etappen im Verlauf der Handlung (drei an der Zahl) sind gewissermaßen nur rhythmische Betonungen ein und desselben Vorgangs. Sie erhalten ihre psychologische Illustrierung in den jeweils eingestreuten Selbstgesprächen Dandins, die leitmotivisch das Grundproblem der Komödie immer wieder in den Vordergrund rücken.

Sie ziehen das Fazit aus der gerade abgerollten Situation, ohne jemals ein charakteristisch neues Moment für die Figur Dandins zu liefern. Von den Worten Dandins

1, 1 George Dandin, George Dandin, vous avez fait une sottise la plus grande du monde.

zu

I, 3 Eh bien! George Dandin, vous voyez de quel air votre femme vous traite!

zu

I, 7 Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu!

zu

II, 8 Je ne dis mot, car je ne gagnerais rien à parler, et jamais il ne s'est rien vu d'égal à ma disgrâce.

zu

III, 8 Ah! je le quitte maintenant, et je n'y vois plus de remède. Lorsqu'on a, comme moi, épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première.

ist es weniger als ein Schritt.

Der Typus des Hahnrei, der zum urältesten Bestand farcenhafter Thematik gehört, erhält bei Molière im „George Dandin", je mehr der verzweifelnde Ehemann das Groteske seiner Situation erkennt und diese Erkenntnis mit einer grausigen, verbohrten Logik in ihrem ganzen Widersinn zur Schau trägt, seine Einordnung in das gesamtgroteske Weltbild (Nihilismus der Absurdität). Die fürchterliche Klarheit

„J'enrage de bon cœur d'avoir tort lorsque j'ai raison" (I, 6)

und das Gefühl der absoluten Ohnmacht vertiefen die ursprünglich farcenhafte Karikatur des „cocu" durch die peinigende Selbstironie der Monologe zur grotesken Grimasse, die in Zähnefletschen, Fluchen, Zornausbrüchen und verzweifelten Selbstanklagen die ganze schicksalhafte Chaotik passiver Leidenschaftlichkeit kundgibt. Denn was hilft Dandin alle Auflehnung, was bedeuten all die Versuche, die Treulosigkeit des Angélique aufzudecken? Selbst wenn es ihm gelänge, seine Schwiegereltern von der Schuld ihrer Tochter zu überzeugen, was hätte er selber dabei gewonnen? Etwa mehr, als die Bestätigung einer Tatsache, deren Richtigkeit ihm von allem Anfang an gegenwärtig war?

Der rationale Widersinn der ganzen Aktivität Dandins zeigt sich unter dieser Perspektive in voller Klarheit, und diese Aktivität verkehrt sich in ein sinn- und im Grund zielloses Herumtoben, ist ein Wutausbruch und Gerechtigkeitswahn à la Misanthrope zugleich und ein trostloser Ausdruck der „Passio".

Neben dies Hauptproblem (das Elend des Hahnrei) schiebt sich ein weiteres: Dandin will krampfhaft auch die Umwelt (die Familie Sotenville) von der Richtigkeit seiner Anklagen überzeugen. Er kämpft eigentlich gar nicht gegen die Hahnreischaft selbst an, er nimmt sie vielmehr als unabwendbares Faktum hin; auch ist er keineswegs bestrebt, diesen Makel seiner Ehre wirklich zu rächen (die klare Bewußtheit hemmt jede tragische Othellogeste); er spürt nur verzweifelnd — und lehnt sich dagegen auf — das ganze Unrecht, das ihm gegen alle logische Billigkeit zugefügt wird; und dieses Unrecht möchte er in die Welt brüllen. Molière schafft also die psychologische Vertiefung seines Problems keineswegs durch eine Charakterisierung oder Spezifizierung der Hahnreischaft selbst, sondern er setzt diese peinlichen Geschehnisse als Tatsache a priori fest, begleitet sie im Ablauf der drei Etappen mit allen Mitteln komischer Instrumentierung, vertieft sie aber, indem er den biedern, braven Dandin höchst unschuldigerweise die Tücken seiner Frau und der Umwelt erleiden läßt, zu einem Element seiner groteskkomischen Weltsphäre. Die Hahnreischaft ist also das Mittel, mit dem Molière die Unlogik der Wirklichkeit und die Logik des Absurden, also die Vernunft der Unvernunft, erweist. Dandins klare Erkenntnis, daß die Wirklichkeit des Alltags seine persönliche, für ihn verbindliche Wahrheit in ihr Gegenteil verkehrt, treibt ihn zur Verzweiflung. Der Wahnsinn, die Logik seiner Wahrheit darzulegen, und den Alltag ins Unrecht zu setzen, bestimmt — und verzerrt sein Handeln. Mag er vielleicht auch hoffen, durch die Intervention der von der Anklage überzeugten Schwiegereltern wieder Herr über seine Frau zu werden, oder durch die Aufdeckung der Untreue an sich wieder Macht über sie zu gewinnen, — all dies sind nur Oberflächenspiegelungen des viel tieferen Problems: Wirklichkeit und personelle Wahrheit.

So betrachtet, enthüllt sich die seelische Triebkraft bei einem George Dandin als ungefähr die gleiche, wie bei Alceste. Auch Dandin will den Widersinn aufhellen und arbeitet verbissen

an der Geltendmachung seines moralischen Rechtsanspruchs. Kommt im „Misanthrope" der Weltschmerz (chagrin philosophe) über die Absurdität alles Weltgeschehens unmittelbar als Grundproblem der ganzen Komödie in Erscheinung, wird er dort an Hand mehrerer Erlebnisse des Alceste enthüllt, so ist er im „George Dandin" erst die mittelbare Schlußfolgerung aus einer realen Begebenheit.

Für das groteske Lebensgefühl zeugen also sowohl der „Misanthrope" als auch der „Dandin": jener universeller, dieser realistischer. Die groteske Konsequenz ist die gleiche: Alceste flucht auf die Welt und verkündet seinen Exodus in die Vereinzelung , Dandin flucht auf seine Frau und sagt, man müsse ins Wasser gehen. Beide erkennen gleichermaßen die ewig unlösbare Sinnlosigkeit des alltäglichen Geschehens, aus dem es keinen anderen Ausweg gäbe als die Flucht: Alceste in die tödliche Verkapselung, Dandin in den Tod. Aber, selbst nur ein Teil der universalen Ohnmacht, setzen beide trotz aller Ausbrüche ihre Erkenntnis nie entscheidend in die Tat um. Im Katechismus der Verzweiflung begegnen sich diese beiden komischen Figuren Molières.

Wie wir schon sagten, ist eines der vier besonderen Kunstmittel Molières zur Steigerung der Farcenfabel ins Gebiet des Grotesken der Monolog. Diese Selbstgespräche Dandins sind aber weit mehr als ein technisches Hilfsmittel, sie sind Zwiegespräche zwischen dem Dandin der komischen Situation und dem Dandin des Gerechtigkeitsfanatismus. Im Monolog treten sich diese beiden Dandins gegenüber, um gerade die absurde Inkongruenz von wirklicher Situation und ideeller Wahrheit darzutun. Nicht umsonst hat Molière in den wichtigsten Monologen dem Dandin das ichverdoppelnde „vous" in den Mund gelegt und den Armen sich selber mit Namen aufrufen lassen. Daß dies bisher meist übersehene Faktum von entscheidender psychologischer Wichtigkeit ist, möge die Stelle in I, 4 erweisen, wo es sich diesmal um ein monologisches Aperçu innerhalb einer farcenhaften Situation handelt:

„Ah! George Dandin, où t'es-tu fourré?"

Hier, wo es Dandin blitzartig aufgeht, welch fragwürdige Rolle er bei den Schwiegereltern spielt, stellt er nur fest, daß er mit seiner Heirat eine schöne Dummheit begangen hat, ohne diese Erkenntnis schon leitmotivisch auszunutzen. Also bewahrt ihm Molière auch das selbstverständliche „tu". In den eigentlichen

Monologen aber, wo Dandin, mit sich allein, sich Rechenschaft ablegt und klar das Unrecht, das man ihm zufügt, in seinem ganzen Ausmaß und in seiner ganzen Unentrinnbarkeit erkennt, spaltet der Dichter das Selbstbewußtsein seines Helden und läßt Dandin I mit Dandin II eine regelrechte Zwiesprache halten. Wenn im „Amphitryon", entsprechend der farcenhaften Einstimmung des Stückes am Anfang, die Laterne dem Sosie einen Gegenspieler ersetzt, so erhält hier Dandin einen zweiten Dandin als Partner. Dieser dialogisierte Monolog ist psychologisch untergründet. Die Ichverdoppelung, die wir bei Dandin wahrnehmen, hat ihre Ursache in der Verzweiflung. Mit einer eigenartigen Lebendigkeit enthüllt selbst der Sprachgebrauch dieses Wortes die „Zwei"heit. Der komisch determinierte Mensch steht inmitten einer unvernünftig scheinenden Wirklichkeit dieser Unvernunft ohnmächtig gegenüber; andererseits ist er sich durch den geistigen Bewertungsprozeß selbstironischer Erkenntnis sowohl seiner Ohnmacht als auch der Unvernunft der Wirklichkeit klar bewußt. Der urteilenden „ratio" steht keine bewältigende Handlungsmöglichkeit gegenüber, höchstens ein wütendes Umsichschlagen wie bei einem Ertrinkenden (und der solchermaßen komisch determinierte Mensch ertrinkt auch im Chaos). Aus diesem Widerstreit zwischen der Erkenntnis der Absurdität und einem animalischen Daseinstrieb und Lebenswillen, der zur Auflehnung gegen das Unentrinnbare stachelt, ergibt sich das Phänomen der Ichverdoppelung, deren verzweifelte Unlösbarkeit ihre Scheinbefriedigung nur in dem Chaos des Wahnsinns finden kann.

Folgerung:

Wir haben bereits dargelegt, daß eine starke innere Beziehung vom Misanthrope über Amphitryon zu George Dandin führt. Der „Tartufe" mitsamt dem „Don Juan" ist dazu der Auftakt. Dort setzte sich Molière noch gegen das Schicksal zur Wehr; daraus ergab sich die eher tragische Note der Gestalten des Tartufe und des Don Juan. Denn „nur ein Mensch, in welchem die Kraft ist, gut oder böse selber zu werden, kann ein Schicksal haben... und nur dann ist ihm eine Tragödie möglich", sagt Otto Ludwig (Äußerung mitgeteilt durch Julian Schmidt in „Westermanns Monatsheften", Februar 1874, S. 545). In dem Augenblick seines Lebens aber, da Molière erkannte, daß alles Schicksal ein aprio-

rischer Bestand des Bewußtseins ist, in der Entelechie gründet und damit der umwertbaren Sphäre, der Aktivität persönlicher Absichten, entzogen wird, daß der Wille zum Dasein allein noch keine absolute Vernunftsqualität ist, sondern erbarmungslos eben im blinden Walten des Schicksals, auch innerhalb des Individuums, festliegt, daß aller Weltsinn eine endlos unlösbare Antinomie von Wille und Schau aufzeigt, wo dann das Dasein unter den Marterbann eines leidenden Willens und in den Bereich einer fatalen Gewalt gerät, wo alles Wahre ein in sich Verkehrtes und das Verkehrte das schlechthin Wahre ist, — da offenbarte sich ihm als einzige Aussprachemöglichkeit für sein Daseinsweh das Gebiet der „großen Komik". —

Solange in einem schöpferischen Menschen der Wille noch frei genug ist, in einer optimistischen Einschätzung der eigenen Daseinsaktivität dem Schicksal gegenüber den persönlichen Weg und die eigene Wahl der Entscheidung zu treffen, solange ihm noch vernunftgemäß die Möglichkeit einer irgendwelchen Lösung der Antinomie Wahrheit und Wirklichkeit, Schicksal und Leben, durch die Kraft des persönlichen Willens offenzustehen scheint, vermag er in tragischem Kampfe diese Antinomie zu überwinden, ganz gleichgültig, ob dieser tragische Kampf nun lebensglücklich oder todesglücklich ausgeht. Denn sowohl im einen wie im andern Fall ist doch stets eine Lösung (Lysis) gegeben. Und wenn jeder tragische Kampf, als Ausdruck einer urkräftigen Vitalität, den Himmel zu erstürmen gedenkt, so heißt das nichts anderes, als auf dem Wege, vermittels der angespanntesten Unruhe in eine ersehnte Ruhe eingehen zu können. „Intranquille tranquillitatem, inquiete quietem", sagt der Scholastiker. Diese Ruhe, diese Ablösung, Erlösung von den Spannungen zwischen der Wahrheit des Ich und der Wirklichkeit der Welt, in der alle Wünsche und Schmerzen in kosmischer Erfülltheit erlöschen, kann für den tragischen Kampf gleichermaßen und gleich werthaft sowohl im lebensglücklichen als auch im todesglücklichen Ausgang gefunden werden. Dort beugt sich die Wirklichkeit dem siegenden Ich und seiner kämpferischen Kraft; hier unterliegt das Ich der Übermacht der Wirklichkeit, ohne sich jedoch dem Schicksalsgesetz dieser Wirklichkeit zu unterwerfen. Der „verlorene" Kampf wird zum Gleichnis der Idee des Kampfes um Lösung der Antinomie selbst und der Kämpfer zum tragischen Symbol.

Daraus erweist es sich schon zur Evidenz, daß die „Tragödie" (als literarische Kunstgattung, die nicht wie Lyrik im rückgestrahlten, reflektierten Gefühl oder wie Epik im gespiegelten Nacheinander, sondern in unmittelbar leibhaftiger Gestaltung einen Vorgang darbietet), daß die Tragödie zum Träger ihrer Spannungen stets charakteristisch unterschiedene, einmalige Persönlichkeiten verlangt, die allein Symbole zu werden vermögen. Der Wille zur kosmischen Formung, denn dies ist der letzte Sinn jeder Tragödie, erheischt Menschen, die in die werthaft indifferente Atmosphäre der Wirklichkeit die charakteristische Norm ihres Umrisses, ihrer besonderen Persönlichkeit als über sie selbst hinaus wirksamen, sozusagen übermenschlichen Wert hineinstellen. Daraus resultiert ein Zweites: wo es sich um einen zielbewußten Kampf handelt, muß sowohl ein Anfang wie ein Ende gegeben sein, mindestens soweit er von einer Person als Träger dieses Kampfes ausgefochten wird: der Kampf wird bestanden oder verloren. Da dieser Kampf in den Gefilden einer realen Wirklichkeit, gegen eine mehr oder minder fest umrissene Gegnerschaft (gleichviel ob Person oder Sache) ausgetragen wird, so muß ihn die Tragödie zeitlich wie räumlich begrenzen, d. h. mit Hilfe der Bühnenillusion den Ablauf dieses Kampfes perspektivisch zusammenschieben. Die Theatertragödie zeigt also in ihrem sichtbaren Verlauf mit illusionärer Zeitraumverdichtung den kämpferischen Einsatz und Ausgang. Je stärker in dieser Verdichtung die fruchtbaren Momente der Kampfesentwicklung in Anlauf, Peripetie und Katastrophe herausgearbeitet sind, desto größer ist die schöpferische Kraft, die dabei frei wird, und desto deutlicher erkennt man den kosmischen Formungswillen des sich selber heroisierenden Protagonisten, des Helden.

Dieser kosmische Formungswille gründet sich auf den Glauben an den Sinn der Welt, allem scheinbaren Un-sinn zum Trotz. Der „tragische" Kampf wird unternommen aus dem Willen heraus, das Verhältnis des Ich zur Weltwirklichkeit sub specie einer kosmischen Ordnung zu gestalten. Im, faustisch zu reden, „Vorgefühl" einer prästabilisierten Harmonie des Weltganzen (die wir ruhig Kosmos nennen wollen) stellt der tragische Kampf eine symbolische Bereitschaft dar, die Wirklichkeit des Tagesablaufs dem Gesetz, Forderung gewordenen Bilde, der kosmischen Idee, gemäß zu formen. Dieser Wille zur idealen Form, entstanden

aus dem Zwiespalt zwischen Vernunft und Sein, findet in der Tragödie durch die Katastrophe seine Lösung, oder deutlicher: all die vielen tragischen Problemstellungen und -erledigungen sind in gewissem Sinne Teillösungen des universaltragischen Problems der Überwindung besagter Antinomie zugunsten des Beruhens und Erfülltseins im Kosmos. Besteht also dieses Vorgefühl jener prästabilierten Harmonie, in welche religiöse oder metaphysische Hülle es sich auch immer einkleiden möge, so bedeutet das nichts anderes, als den Glauben an die Möglichkeit einer Aufhebung aller tragischen Daseinsprobleme, und der Kampf erscheint wie eine Art liebender Sehnsucht nach dieser „sancta tranquillitas". (Ewiges deutsches Beispiel: „Faust's Eingang in den Himmel"). Ist aber dieser Glaube an eine Ausschaltung aller tragischen Probleme im Zustande der tranquillitas cosmica vorhanden, so muß via abstrahendi dieser Zustand die letzte Folge des tragischen Kampfes überhaupt sein. In ihrer äußersten Konsequenz hebt sich also die Tragödie durch sich selbst und in sich selbst auf im kosmischen „Paradiso" der großen Weisen, Heiligen, Liebenden.

Besteht jedoch dieses wie auch immer geartete Vorgefühl einer prästabilierten Harmonie des Weltganzen nicht, so verkehren sich diese Voraussetzungen. Der immanente Wille zum Dasein selbst wird irgendwann einmal im zeitlichen Ablauf des Lebens eines schöpferischen Menschen, zumeist wohl in der Jugend, dieser idealen Zeit höchster dynamischer Anspannung der erlösungssüchtigen intranquillitas animi, den tragischen Kampf unternehmen. Mißlingt der erste Versuch, so kann er ein zweites, ein drittes, ein viertesmal, kann immerzu, in immer anderer Form wiederholt werden. Entscheidend ist dabei nur der Grad kämpferisch aktivistischer Veranlagung der Persönlichkeit und die Festigkeit des kosmischen Glaubens. Wird dieser jedoch verschüttet, so entfällt das Ziel des Kampfes selbst, und übrig bleibt nur ein zerrissenes Weltbild und die schöpferische Aktivität, die nach Ausdrucksformen sucht. Jede Möglichkeit eines tragischen Kampfes, jedes Bedürfnis nach einer willentlich dynamischen Lösung der großen Antinomie entfällt und an deren Stelle tritt die passive Einsicht in die Antinomie selbst, die den subjektiven Willen auf einen objektiven Pessimismus notwendigerweise festlegt. Ist einmal die Möglichkeit einer Lösung, eines Auswegs

verneint, so wirft sich die Antonomie als schicksalhaftes Gesetz der Welt überhaupt auf. Die Absurdität wird zum Sinn erhoben. Eine wahre Lösung dieser Universalparadoxie ist grundsätzlich verbaut; es kann nur illusionäre, momentane Scheinbefriedigungen geben, die sich aber im Augenblick, da sie Anspruch auf Geltung haben, wieder selbst aufheben und so die Paradoxie nur verschärfen, das Absurde nur um so deutlicher aufzeigen. Dieses leidend schicksalhafte Hinabgleiten führt zum Chaos und wird zum „Inferno" der liebelosen Ungläubigen, Narren, Dämonen.

Auf dem Gebiete dramatischer Dichtung gibt die Komödie solche momentanen Scheinlösungen. Aus ihrem objektiven Pessimismus ergibt sich, daß das aktiv Menschliche nicht subjektiv-individuell wie in der Tragödie, sondern objektiv, also typisiert als Handlungsträger erscheint. So erklärt sich die Tatsache, daß die tragenden Personen im komischen Drama, und zwar zu allen Zeiten und in allen Literaturen, sich gegenüber dem symbolischen Gewicht tragischer Personen — dem Allegorischen nähern, keine Einzelwesen sind, sondern Personifizierungen. Die Komödie rückt, sei es in Farce oder Groteske, die Personifizierung eines Menschentypus in den Mittelpunkt und stellt ihn in einen unlösbaren Gegensatz zur Wirklichkeit des Alltags, dessen „bon sens" seine Gedankengänge als verbohrt und besessen erscheinen läßt. In diesem Konflikt sind der Alltag und seine Vertreter die aktiven, angreifenden und auch siegenden, rechtbehaltenden Elemente, während der erleidende Mensch bestenfalls zur Verteidigung, zur Abwehr, sich ermannt und seine Energien in wütendem Umsichschlagen verpufft. Ein solcher Menschentypus erhält seine Bedeutung als komische „Figur", weil seine persönliche Wahrheit sich nirgendwo mit der vitalen Wirklichkeit des Alltages deckt und in jedem Augenblick, zu seinem eigenen Schaden, sich diese Unstimmigkeit enthüllt. Von Anfang bis zu Ende eines komischen Dramas bleibt diese Inkongruenz offen, und erst in einer nihilistischen Endlosigkeit schneiden sich die Parallelen. Die Handlung innerhalb der Komödie ist ein beliebiger Ausschnitt aus einem Lebensablauf, weil der Konflikt ein a priori gegebener, unabwendbarer und ungegliederter ist, sozusagen schon vor dem Komödienbeginn latent vorhanden war und nach Schluß ins Endlose weiterdauert. Die Kombination kann neu sein; der ihr zugrundeliegende

Konflikt ist stets der gleiche und unlösbar, da zwei Größen verschiedener Ordnung sich artfremd und unvereinbar gegenüberstehen.

So bleiben also der Komödie nur zwei Möglichkeiten der Entspannung (Consolatio), die sich dem „permutierenden" Wesen der Komödie entsprechend, nicht in einer Katastrophe am Schluß verschweißen lassen, wie in der Tragödie, sondern frei schweifend den ganzen Handlungsablauf begleiten:

1. Die illusionäre Bewältigung des Chaotischen durch ein momentanes Einfangen der Problematik selbst in Witz, Sarkasmus und Ironie.
2. Die Befreiung durch das Lachen in allen seinen Formen. Dies ist die sozusagen physiologisch heilsame Reaktion des gesunden Menschensinnes gegen die Augenscheinlichkeit der Unvernunft.

Wo aber in der Groteske die Absurdität unmittelbar und nackt dargeboten wird, wo beim Dichter die Distanz aufhört, er sich selber gewissermaßen mit seinem Protagonisten vereinheitet und dessen hilflose Verstrickung im Absurden rückhaltlos enthüllt, versagt jede ironische Haltung und gefriert das Lachen. Übrig bleibt das Grauen vor der fürchterlichen Eisgrimasse Luzifers: in ihrer letzten Konsequenz mündet Komik am Abgrund des Chaos in den Wahnsinn.

DIE ENTWICKLUNG DER KOMIK MOLIÈRES

Nach dem negativen Befund, den 1922 Hanns Heiß in der Festschrift für Voßler[1]), Art. „Molières Entwicklung", festgestellt hatte, könnte es vielleicht im ersten Augenblick als ein etwas verwegenes, wenn nicht gar überflüssiges und von vornherein zum Scheitern verdammtes Bemühen erscheinen, wenn man aus den Werken des Dichters doch eine Art „Entwicklung der Komik Molières" herausarbeiten möchte. Sehen wir jedoch näher zu und überprüfen wir vor allem, von welchen Voraussetzungen aus und mit welchen Kriterien Heiß zu seinem ablehnenden Ergebnis gelangt ist, so dürfte es sich vielleicht herausstellen, daß es eine (a priori ja als schöpferischer Prozeß unleugbare und sicher vorhandene) Entwicklung der komischen Schaffenskraft Molières gibt, und daß es eben die Voraussetzungen und Kriterien sind, die es Heiß nahelegten, eine solche Entwicklung als klare und übersichtliche Linie zu leugnen.

Heiß stellt und löst die Frage ausschließlich als Historiker. Er übernimmt zur Klassifizierung der Komödien Molières literarhistorische Begriffe wie „haute comédie", „farce" usw., die im Laufe von $2^1/_2$ Jahrhunderten jeweils für bestimmte Kategorien von Molières (und seiner Nachfolger) Komödien als Gattungsbegriffe üblich geworden sind. Es ist klar, daß solche Begriffsschemen nützlich sein können, wenn es sich z. B. um die Eingliederung der Molièreschen Komödien in einen größeren literarhistorischen Rahmen irgendwelcher Art handelt. In solchen Fällen verletzt (muß verletzen) die logisch-erkenntniskritische Abstraktion mit ihrer unausbleiblichen Generalisierung oder Typisierung die einmalige, sozusagen geniale Besonderheit des Molièreschen Schaffensbereichs zugunsten einer bequemen tabellarischen Über-

[1]) Idealistische Neuphilologie, Sammlung rom. Elementar- und Handbücher V, 5.

schau, sei es nun, daß diese Überschau einer Zentralidee oder einem klassifikatorischen Bedürfnis dienstbar gemacht werden soll. Der „Stil" einer Epoche z. B. ist ja nicht die Summe aller, sondern das algebraische Mittel der wesentlichsten, stilbildenden Faktoren. In dem Finden dieser wesentlichen Faktoren beruht die relative Gültigkeit eines Stilbildes, die darin besteht, daß die Herausarbeitung dieses oder jenes Stilbildes das schöpferische Erkenntniswerk eines bestimmten Individuums ist, das von der unendlich bunten und vielgliedrigen Wirklichkeit eines historischen Teilgebiets diejenigen Elemente abzieht, die seinem Erkenntnisbereich greifbar geworden und auf einen bestimmten ideellen Generalnenner zu bringen sind.

Dazu kommt ein zweites.

Wenn es wahr ist, daß jede historische Epoche, die ihrerseits stilbildende Fähigkeiten und historische Erkenntnisbedürfnisse besitzt, sich ihr Bild vom schöpferischen Wesen eines großen Dichters der Vergangenheit (ja auch der Gegenwart) formt, so wäre es eine ungemein reizvolle Aufgabe historisch verknüpfender Philologie, die Wandlungen Molières und seines Werkes im Spiegel von 250 Jahren aufzuspüren und darzustellen. Es würden sich dabei allein für Frankreich folgende teils grundverschiedene, teils verwandte Etappen der Beurteilung zeigen, die zwar als Ausdruck der jeweiligen Epoche für diese Epoche eine absolute Gültigkeit besitzen, ohne diese Verbindlichkeit auch für eine der folgenden oder voraufgegangenen zu haben.

1. bis 1673.
2. 1673—1694 (Bossuet „réflexion sur la comédie")
3. 1694—1716 (Fénélon „lettre à l'Académie")
4. 1716—1759 (Didérot „du poëme dramatique")
5. 1759—1776 (Voltaire „lettre à l'Académie sur Shakespeare")
6. 1776—1793
7. 1793—1822 (Stendhal „Racine et Shakespeare" und „lettre à ses amis" aus Paris vom 4. XII. 1822 über den „Tartufe")
8. 1822—1844 (Nisard „Hist. de la litt. franç.")
9. 1844—1869 (Taine „Philosophie de l'art")
10. 1869—1900 (Brunetière, Lemaître, Faguet, Lanson)
11. 1900—1914 (Bergson „Le Rire", Rigal „Molière").

Jede dieser Epochen, die sich vom Erkenntnisstandpunkt eines anderen Historikers aus auch anders einteilen lassen, hat eine be-

stimmte Einstellung zu Molières Werk, sieht und wertet es verschieden, d. h. jede Epoche erfaßt das für sie und ihren Stil Gemäße und Werthafte am Werk.

Näher auf diese Wandlungen des Molièreschen Werkes einzugehen, verbietet der Raum. Denn eine gründliche historische Erörterung dieses Themas würde ein Buch für sich in Anspruch nehmen und uns unnötig von unserer eigentlichen Fragestellung ablenken.

Aus der eben angeführten Urteilsreihe über das Werk Molières ergibt es sich zur Evidenz, daß es nicht möglich sein kann, mit Hilfe rein klassifizierender Gattungsbegriffe eine Entwicklung von Molières Komik aufzuzeigen. Denn diese Gattungsschemata sind erstens Begriffsbildungen ganz verschiedener Epochen, und zweitens werten sie die Werke Molières nur als zu klassifizierende literarhistorische Genera. Sie klassifizieren die Komödien Molières nach abstrakten, üblich gewordenen Begriffen, vermögen also nur ihre typische Außenseite, aber nicht ihre individuelle Besonderheit zu umreißen.

Frage ich aber nach dieser individuellen Eigenart und nicht nach der typischen Einkleidung, so kann ich mich nicht mit einer mehr oder minder fragwürdigen und willkürlichen Klassifizierung der Komödien des Dichters gemäß den formalistischen Kategorien von „haute comédie usw." zufrieden geben, sondern muß versuchen, die komischen Phänomene in den einzelnen Komödien herauszufinden. Die vorangegangenen Kapitel haben sich bemüht, durch Analyse einiger besonders zentraler komischer Elemente im Werk Molières das Wesen und die Eigenart Molièrescher Komik zu deuten. Sie haben es unternommen, durch Nachzeichnung des schöpferischen Prozesses bestimmte komische Eigentümlichkeiten zu verdolmetschen. Die Gültigkeit der gewonnenen Lösungen hat demgemäß eine historisch-psychologische Wahrscheinlichkeit als Maßstab für sich.

Mit denselben Kriterien soll auch nun die Frage nach der Entwicklung der Molièreschen Komik zulösen versucht werden. Auch dieser Versuch ist historisch-psychologischer Art. Wir wollen die Komödien Molières in zeitlicher Reihenfolge als jeweiligen Ausdruck einer Phase im schöpferischen Prozeß des Dichters betrachten und die einzelnen komischen Phänomene zu einer Entwicklungsreihe zusammenfügen. Wir verwerten dabei die in den voran-

gegangenen Kapiteln gewonnenen Erkenntnisse und setzen sie in Beziehung zum Dichter selbst. Denn als schöpferischer Mensch hat Molière eine Entwicklung durchgemacht, hat er sich durch die vielen Reibungen mit der Realität ein bestimmtes Weltbild geformt, dessen Niederschlag wir in seinem Werke zu finden vermögen. Die Entwicklung der Komik Molières ist also unter diesen Voraussetzungen identisch mit der Entwicklung der komischen Schöpferkraft des Dichters und seines komischen Weltbildes, dessen Basis wir bereits im Vorangegangenen nach mancherlei Seiten hin zu legen versucht haben.

Mit Bedacht haben wir uns darauf beschränkt, nur ein bestimmtes, besonders wichtiges Lustrum Molièreschen Schaffens der Analyse zu unterwerfen (1664—1669 in runden Zahlen) und frühere oder spätere Werke nur gelegentlich zur Unterstützung heranzuziehen.

Ausgehend von der Erkenntnis, daß der „Misanthrope" am tiefsten das Zentralphänomen der komischen Weltbetrachtung Molières offenbart und am deutlichsten die schicksalshaft unlösbare Antinomie zwischen Wahrheit und Wirklichkeit enthüllt, werten wir diese Komödie Molières als den organischen Höhepunkt innerhalb seiner Entwicklungslinie. Wenn wir also im Folgenden eine Entwicklung der Komik Molières zu zeichnen versuchen, so geben wir eine Entwicklung des komischen Weltbildes bis zum „Misanthrope" in ansteigender Linie, und eine Weiterentwicklung vom „Misanthrope" aus in absteigender Linie, wobei die hier zwecks graphischer Verdeutlichung gewählten Ausdrücke keinerlei Werturteil enthalten sollen. Unsere Erkenntnisquellen sind erstens: die Komödien selbst; zweitens: die Situation des Dichters zur Zeit der Abfassung der einzelnen Komödien; drittens: die ästhetischen Forderungen seiner Zeit.

Wir unterscheiden vier deutlich sichtbare Entwicklungsstadien der komischen Schaffenskraft Molières!

1. Epoche der unproblematischen Posse. Vorwalten der dramaturgischen Intrigue und der schauspielerischen Schwanktechnik.

2. Epoche der ersten unpersönlichen, sittenproblematischen Bemühungen. Vorwalten burlesker Ironie und satirischer Absichtlichkeit.

3. Epoche der persönlichen Schicksalsproblematik. Vorwalten der Groteske.

4. Epoche der überpersönlichen Schicksalsproblematik. Vorwalten der farcenhaften Karikatur und Rückkehr zu 1.

Die erste Epoche umfaßt Molières Schaffen bis zu den „Précieuses ridicules". Sie ist bestimmt durch das Vorbild der italienischen Komödie. Im Dichterischen von der „Commedia sostenuta", im Schauspielerischen von der „Commedia dell'arte". Die Komik dieser Stücke ergibt sich aus der verzwickten Intrigue, welcher der dichterische Ausdruck unterworfen ist, und aus der mimisch-sprachlichen Drastik, welcher der Schauspieler dient. Die Figur des damals entstandenen Mascarille ist das Ebenbild der Dienerfigur italienischer Komödienschreibung. Er ist Possenfigur. So heißt es im „Etourdi I, 2:

Mascarille: . . . Tout ce que j'en ai dit
N'étoit rien que pour rire et vous sonder l'esprit.
D'un censeur de plaisir ai-je fort l'encolure,
Et Mascarille est-il ennemi de nature?
Vous savez le contraire, et qu'il est très certain
Qu'on ne peut me taxer que d'être trop humain.

Mit anderen Worten: Mascarille ist der alles verstehende, in Humorfreude lebende und mit Hülfe innerer Heiterkeit alle Daseinsschwierigkeiten überwindende, naturhafte Mensch. Sein Wesen ist beschlossen in der Freude am heiteren Lösen von Schwierigkeiten, er

„trouve ruses, détours, fourbes, inventions"

er ist der überlegene gutmütige Kobold, dessen Dasein nur den einen Sinn hat, die absolute Sieghaftigkeit herzfrohen Lachens zu zeigen. In der Heiterkeit des Humors, d. h. der unproblematischen naturhaften Lustigkeit, schwingt sich das Ich über die Schranken der Realität hinweg. Das Ich des Mascarille lebt über allem Wirklichkeitsleben ein irreales Dasein luftiger Überlegenheit und der gutmütig-leibhaften Heiterkeit. Die Problematik des alltäglichen Lebens prallt an seiner humorvollen, selbstsicheren Geistesklarheit ab.

„Ma cervelle toujours marche à pas mesurés."

Die Komödie „L'Etourdi" ist ein Gequirl von Listen und Intriguen, die keinen anderen Sinn haben als die Freude am Überwinden von Schwierigkeiten. Und der Wert und zeitgenössische Erfolg dieses Stückes liegt und lag auch einzig in der besonders geistreichen Führung der Intrigue. Der schauspielerische Akzent

ruhte auf der Drastik der Gebärde und dem Tonfall. Er hat an sich so gut wie gar keine Berührungspunkte mit der eigentlichen Fabel des Stückes, sondern ist ein selbständiger Faktor, der aus einzelnen Gegebenheiten der jeweiligen Situation seine Ansatzmöglichkeiten bezieht und bestimmte Situationen mimisch oder klanglich illustriert. Das schauspielerische Element hat nicht die geringste psychologische Begründung im Wesen der darzustellenden Figur, die ihrerseits selbst keinerlei Psychologie aufweist; Mimik und Fabel haben keinen inneren Zusammenhang. Die Mimik Mascarilles ist Freude am Spiel, ist eine selbständige, artistische Größe.

Ein ähnliches Bild zeigt auch „Le dépit amoureux": und doch ist eine Wandlung zu verspüren. In dem älteren Stück hatte die burleske Führung der Fabelintriguen einen dramaturgischen und ästhetischen Selbstzweck; in dem jüngeren tritt das Intriguenspiel wesentlich zurück und dient eigentlich kaum zu mehr als zum dünnen Canevas des Stückes. Und dieser ist weder geschickt, noch geistreich, noch auch burlesk. Der Hauptakzent liegt im „Dépit amoureux" auf einzelnen lose in den Canevas hineinverflochtenen, in sich selbständigen farcenhaften Episoden und auf der schauspielerisch-mimischen Leistung. Diese letztere dürfte nicht viel verschieden gewesen sein von dem Spiel im „Etourdi"; aber die Einzelepisoden haben eine neuen Prägung. War Mascarille im älteren Stück der eigentliche Träger der Komik gewesen, so erhält er im jüngeren Stück gleichgewichtige Gefährten, Gros-René und Marinette.

Mascarille war im „Etourdi" ein imaginärer Komödiendienertypus, ohne Beziehung zur lebendigen Wirklichkeit. Die drei komischen Figuren des „dépit amoureux" sind wesentlich erdennäher. Sie bilden eine in sich selbständige Einheit, mit eigenem Tonfall, eigener Geste, eigener Struktur. Sie wirken lebendig. Ihre Gebärde und Stimme gehören dem kleinen Volk an. Die farcenhaften Episoden, durch die sie zueinander in Beziehung gesetzt werden, sind kleine, wohlgelungene, heitere Genrebildchen. Der Koboldmascarille, der im „Etourdi" humorig-sieghaft über allem Gewirr schwebte, hat ein Alltagskleid angezogen und ist, mit der nämlich naturhaften Lustigkeit wie ehedem, ins reale Leben eingetaucht und vom Dichter als Figur dem wirklichen Leben abgelauscht. Er muß sich die Tücken des Alltags genau wie

die Anderen gefallen lassen: ja, während er im „Etourdi" mit den Anderen sein ausgelassenes Spiel trieb, ist er im „dépit amoureux" selbst der alleinig Gefoppte: alle sind zufrieden, nur er geht leer aus. Doch bekümmert ihn das wenig. Mit ironischer Gaunerei vertröstet er sich und die Anderen auf die Zukunft:

Mascarille: Nenni, nenni, mon sang dans mon corps sied trop bien:
Qu'il l'épouse en repos, cela ne me fait rien.
De l'humeur que je sais la chère Marinette,
L'hymen ne ferme pas la porte à la fleurette. (V, 8.)

Aus dem aktiv-beherrschenden Mascarille des „Etourdi" wurde ein passiv-hinnehmender, ironischer Skeptiker, dessen Skepsis jedoch, ungetrübt von jeglicher Bindung an Moralkonventionen oder Moralideen, gutmütig scherzhaft ist. Er ist eine Kreatur der Wirklichkeit geworden, aber von seinem einstigen Koboldstum hat er noch genug luftige Frische und Heiterkeit mitgebracht, um mit dem Atem der Ironie die Tücken des Objekts wegzueskamotieren. Seine Wirklichkeitsnähe ist genrehaft und noch ohne psychologische Vertiefung. Die Wirklichkeit ist ihm noch problemlos, er fragt nicht nach ihren immanenten, schicksalhaften Gesetzen. Er steht nahe bei der französischen Traditionsfarce, er gehört in die Nachbarschaft des Pathelin. So bleibt und lebt auch sein Spiel gleich dem seiner Wahlverwandten in der Freude, in der selbstlos, selbstgefälligen Lust am farcenhaften Überschwang: leise gedämpft von kaum hörbarer Melancholie, die sich hinter ironischer Entsagung gutmütig verbirgt.

In einer solchen Stimmung etwa zog Molière in Paris ein. Die Wirklichkeit des alltäglichen Lebens hatte ihn noch nicht so angerührt, daß seine Laune darunter gelitten hätte. Jedenfalls hatten sich ihm Erkenntnisse der Wirklichkeit noch nicht so weit verdichtet, daß eine lebendige Problematik entstanden wäre, die sich im dichterischen Schaffen einen Ausweg und Ausdruck hätte suchen müssen.

Wir dürfen den „Don Garcie de Navarre" kurz übergehen. Er gehört dieser ersten unproblematischen, daseinsfreudigen Epoche an[1]). Damals bestand wohl kaum für den Dichter ein inneres Bedürfnis nach tragischer Äußerung. Wir dürfen annehmen, daß ein

[1]) Es gilt ja als ziemlich sicher, daß „Don Garcie" schon vor dem Eintreffen in Paris, jedenfalls aber längere Zeit vor seiner Aufführung und wohl zweifellos noch vor dem „Sganarelle" geschrieben war.

dichterischer und schauspielerischer Ehrgeiz ihn verleitete, dieses verunglückte Schauspiel zu schreiben. Jedenfalls gehorchte er nicht seiner ureigensten Natur, sondern einem Wunsch, auch in der Tragödie, der von der zeitgenössischen Kritik viel höher eingeschätzten Dichtgattung, zu glänzen. Neben der vielleicht damals noch vorhandenen Unreife lag das Scheitern dieses tragischen Versuchs im Wesen Molières selbst begründet. Die Ursachen glauben wir bereits im Vorangegangenen dargelegt zu haben. Er strebte einem ästhetischen Programmideal nach und vergewaltigte seine eigene Natur. Er hat sich wahrscheinlich Rechenschaft darüber gegeben. Denn wenn wir näher zusehen, ist der „Sganarelle" die Übertragung des „Don Garcie" in die Molière leibeigene komische Sphäre.

2. Epoche

In Paris traf der Dichter auf die große Welt. Er ging ein in die bunte Wirklichkeit, beobachtete, lebte, beurteilte und durchschaute sie allmählich. Der naturhafte, konventionslose, freizügige Siebenunddreißiger stieß auf die Gepflogenheiten der „bienséance". Er mußte erkennen, daß formalistische Konventionen dem Atem frischer Natürlichkeit den Zutritt versperrten. Notwendig interessierte ihn, den Dichter, die literarische Etiquette am meisten. Er fand in den Salons, in denen er zu verkehren zweifellos genötigt war, eine Sprache, die jede Verbindung mit organischer Frische verloren hatte und in eigenen abstrakten Gesetzen verdorrte. Gleichzeitig mußte er erkennen, daß die Ruelles in der literarischen Kritik und den Moralanschauungen den Ton angaben. Zunächst belustigte er sich über das affektierte Getue. Aber allmählich wurde seine Naturhaftigkeit gereizt und reagierte ironisch. Diese Ironie gebar die „Précieuses ridicules". Mascarille wurde als falscher Preziöser maskiert und mit dem kenntnisreichen Jodelet als Gefährten auf die Bühne gestellt. Marinette wurde als Preziöse angezogen und bekam gleichfalls eine Genossin. Ein Canevas war schnell fertig, er war ja Nebensache. Die genrehafte Beobachtungsgabe, die Molière schon im „dépit amoureux" bewiesen hatte, fand Gelegenheit, sich an einer bestimmten Wirklichkeitsparzelle zu versuchen. Die Zierpuppen schienen dem Dichter ebenso geeignete Komödienfiguren zu sein, wie die Pedanten, Doktoren, Kapitäne, Diener usw. aus dem

alten Komödienarsenal. Des Dichters eigene Worte bestätigen dies (Préface zu der Buchausgabe der „Précieuses ridicules"):

> „. . . les vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait ont esté de tout temps la matiere de la comédie, et que, par la mesme raison, les veritables sçavans et les vrays braves ne se sont point avisez de s'offenser du docteur de la comédie et du capitan, non plus que les juges, les princes et les rois, de voir Trivelin ou quelque autre sur le theatre faire ridiculement le juge, le prince ou le roy: aussi les veritables précieuses auroient tort de se piquer lors qu'on joue les Ridicules, qui les imitent mal."

Zweierlei erhellt uns aus diesen Worten Molières. Erstens, daß er sich theoretisch über Wesen und Zweck komischer Figuren (Verzerrung der Norm) klar zu werden versuchte; zweitens, daß er sich mit der Verlächerlichung der Preziösen durchaus im Rahmen der traditionellen Komödienthematik zu befinden glaubte. Er fühlte vielleicht damals noch nicht die grundlegende Neuerung, die er mit dieser kleinen Komödie bot: daß er an die Stelle der alten Farcentypen mit ihrer konventionellen Prägung wie Doktor, Pedant Notar usw. Typen zeitgenössischer Färbung setzte, daß er, seiner Beobachtungskraft vertrauend, Figuren des Alltags, des lebendigen Lebens in sein Schaffensbereich hereinnahm. Dies ist die geniale Neuerung in seinem Schaffen, wenn auch nicht in der Geschichte der französischen Komödie, wo vor 22 Jahren die „Précieuses ridicules" in den „Visionnaires" einen Vorläufer gefunden hatten, den Molière in dankbarer Wahlverwandtschaft später, als er sich seines genialen Griffes bewußt geworden war, oft und mit Erfolg zur Aufführung brachte.

Es ist durchaus denkbar, daß Molière gar keine satirische Absicht verfolgte, als er das Stück schrieb. Erst die Wirkung mochte ihn eines anderen belehren und ihm die Augen öffnen: daß er ein Gebrechen seiner Zeit, dem Gelächter preisgegeben, daß er eine sittenproblematische Komödie geschrieben hatte, daß ihm eine zeitgenössische Satire gelungen war. Aus der Reaktion der Betroffenen wurde ihm klar, daß sich hinter der „satyre honneste et permise" ein tieferes Problem verbarg, das in die Hintergründe der Wirklichkeit führte. Aber noch erkannte er nicht, daß dieses eine, lächerlich und heiteren Sinnes verulkte „vice du temps" zu innerst verbunden war mit vielen anderen

Problemen, die die Realität des Lebens hinter der Alltagsfassade verbarg.

Im folgenden Stück, dem „Cocu imaginaire", ist jedenfalls kaum mehr etwas von dieser Problematik zu spüren: nur einmal spielt Gorgibus nebenhin auf das Preziösentum an, aber ohne Beziehung auf den ästhetischen Tenor der Komödie, die in Weiterführung der komischen Elemente des „Dépit amoureux" mit ausgelassener Heiterkeit den Mascarille (oder Gros-René) in Namen und Kleid des Ehemanns Sganarelle hineinschlüpfen läßt. Der komische Vorwurf des Stückes ist der eifersüchtige Ehemann, uralte Possenfigur, Verwandter und Abkömmling der traditionellen französischen Farce, komisch durch sich selbst und seine Eigenschaft, ohne jegliche psychologische Vertiefung, ohne Hintergründung des Problems, ja anscheinend ohne Erkenntnis der Problematik überhaupt. Noch klingt die ironische Genugtuung des Sganarelle in Szene 17 wie eine Art Echo der Worte des Mascarille aus dem „dépit amoureux":

Si ma femme a failli, qu'elle pleure bien fort:
Mais pourquoi moi pleurer puisque je n'ai point tort?
En tout cas, ce qui peut m'ôter ma fâcherie,
C'est que je ne suis pas seul de ma confrérie:
Voir cajoler sa femme et n'en témoigner rien
Se pratique aujourd'hui par force gens de bien.
N'allons donc point chercher à faire une querelle
Pour un affront qui n'est que pure bagatelle.
L'on m'appellera sot de ne me venger pas,
Mais je le serais fort de courir au trépas.

Plötzlich ändert sich das Bild mit „L'Ecole des maris". Ganz ähnlich wie der Mascarille des „Etourdi" im „Dépit amoureux" durch die Figur des Gros-René einen Partner, in gewissem Sinne sogar einen Widerpart bekommt, so erhält auch der Sganarelle des „Cocu imaginaire" in „L'Ecole des maris" einen Gegenspieler in der Figur des Ariste. Während aber in dem älteren Stück der Partner ein zwar gewichtigeres, aber sonst fast identisches Ebenbild des Mascarille und nur die schwankartige Wirkung des Stückes zu fördern berufen war, erscheint Ariste als ausgesprochener Gegner des Sganarelle, ohne jedoch die geringste komische Bedeutsamkeit zu haben.

Wir stehen im Jahre 1661, ein Jahr, bevor Molière seine Ehe einging. Ein wichtiges Problem trat an ihn selber heran. Er hat sich wohl, hin und her erwägend, die Frage gestellt, welche Gefahren die Ehe mit einer über 20 Jahre jüngeren Frau für ihn bedeuteten. Mit durchaus persönlichem Interesse sah er in das zweifelvolle, rätselhafte Gesicht der Wirklichkeit. Er selbst hatte ja oft genug die Schwankfiguren der gehörnten Ehemänner gespielt und spielen sehen. Vielleicht wirkte der „Cocu imaginaire", dieser gleichgültige Ulk, plötzlich mit geheimen Fragen auf ihn selbst zurück. Wie dem auch sei! der alte Mascarille, nun Sganarelle getauft, dachte an Heirat, und vor dem unlösbaren Rätsel dieser Zukunft verstummte sein Lachen. Er wurde ernst und grübelte angstvoll. Als vitalen Maßstab boten sich ihm die Analogiefälle des Alltags. Molière suchte die Frage auf logischem Wege zu lösen: welches ist die beste Methode, eine jüngere Frau in Treue an einen älteren Mann zu fesseln? Nach rechtem logischem These- und Antitheserezept abstrahierte er zwei typische Ansichten aus der Wirklichkeit und entwickelte sie dialektisch. Hie milde, behutsame, verstehende Erziehung (These Ariste), dort brutale, tyrannische, egoistische Unterdrückung (Antithese Sganarelle). Mit dieser logischen Typisierung schob er das Problem von sich selbst weg in die Sphäre der Allgemeingültigkeit. Welches war nun der Wertmesser? Morallogisch mußte der Naturempiriker Molière der These Ariste recht geben; vitallogisch hatte aber auch der menschlich-allzumenschliche Sganarelle seinen Sinn. Ariste vertritt die Moralidee, Sganarelle zeigt den typischen Fall (absolutistische Erziehungsansichten im 17. Jahrhundert).

Was ist nun die logische Konsequenz der Einstellung Sganarelles zur Frau? Daß er betrogen wird, wie dies im Alltag und in Dutzenden von Schwänken und Komödien zu sehen ist. Die Folge war, daß dieser Sganarelle auf der Bühne die nämliche komische Figur wurde, wie sein Namensbruder im „Cocu imaginaire", hilflos den Foppereien und Intriguen seiner jungen Heiratskandidatin preisgegeben. In der „Ecole des maris" ist Sganarelle der Geprellte; er erkennt auch seine Niederlage, ohne aber ihren Grund in seinem eigenen Verhalten zu suchen. Gebannt von seinem Vertrauen in die unbezweifelbare Anständigkeit seines Mündels denkt er nicht an Betrug. Um so furchtbarer ist die Enttäuschung, als er sieht, wie sein Glaube an der Wirklichkeit des Lebens zu schanden wird:

Non, je ne puis sortir de mon étonnement.
Cette déloyauté confond mon jugement ...
J'aurais pour elle au feu mis la main que voilà.

Er gibt seinen Glauben preis: er klagt das ganze Frauengeschlecht an und sagt sich von ihm los:

J'y renonce à jamais, à ce sexe trompeur,
Et je le donne tout au diable de bon cœur.

Gewiß, Sganarelle ist eine lächerliche Erscheinung. Aber hinter all seiner Lächerlichkeit steht oder stand ein Glaube, der unrettbar zertrümmert ist. Dies ist jenseits der moralaxiomatischen Probleme der „Gattenschule" das tiefere Problem, das eigentliche komische Schicksalsproblem des Stückes: ein Glaube zerschellt an der Tücke der Realität und endet im ohnmächtigen Haß gegen diese Realität.

Aber 1661 stand Molière in gewissem Sinne noch über dem Problem. Wohl sah er es mit einigem Grauen in seiner Doppelgesichtigkeit, aber er lebte es noch nicht leibhaftig. Er durfte seinen Sganarelle noch verspotten und, selber hoffnungsfreudig, ins Unrecht setzen. Die Zukunft mußte entscheiden: aber die hilfslose Verzweiflung des Sganarelle zeigt, gerade weil sie Molière zum ersten Male in seinem Schaffen an einer komischen Figur darzustellen sich genötigt fühlte, daß das Problem selbst mit einigem Schrecken seine Einbildung und Gedankenwelt erfüllte. Geradezu aufatmend gibt er der Lisette ein paar Worte hoffnungsvoller „Moral" zu sagen:

„Vous, si vous connaissez des maris loups-garous,
Envoyez-les au moins à l'école chez nous."

Gleich als wollte er sagen: Sganarelle ist ja nur ein lächerlicher Tyrann, gut genug um eine komische Figur abzugeben und Anderen ein abschreckendes Beispiel zu sein. Mit deutlicher Verbeugung vor dem angeblichen Endzweck jeder Komödie „castigat ridendo mores" betitelt er das ganze Stück nach dieser „Moral": „L'Ecole des maris".

Im gleichen Jahre schrieb Molière das witzige Gelegenheitsstück „Les Fâcheux". Er verzichtet darin auf alle Problematik und tummelt seinen Blick kritisch musternd in der Menschenwelt seiner Umgebung. Waren ihm in den Salons die affektierten Zierpuppen und ihr literarischer Jargon auf die Nerven gegangen, so ärgern ihn jetzt, durch die Berührung mit dem Hof,

die eingebildeten, lästigen, dummdreisten Höflinge. Das Rezept der „Précieuses ridicules" war als probat befunden worden, über alle Erwartung hinaus. Molière hatte gespürt, wie fruchtbar dieser Griff ins zeitgenössische Leben gewesen war. In dieser Erkenntnis holte er sich für sein neues, locker gebautes Impromptu ein paar Typen aus der Hofwelt und ironisierte sie, schärfer, kenntnisreicher, realistischer als in dem Erstlingsversuch. Das Stück selbst ist fast ohne Handlung, es ist ein Mosaik von komischen Einzelstudien. Ironische Situationskomik, ironische Kritik, Satire ist alles.

Nach dieser teilweise bestellten Gelegenheitsarbeit kehrt Molière wieder zu dem Problem der „Ecole des Maris" zurück. Doch dürfen wir nicht ohne weiteres annehmen, daß nur innerseelische Gründe den Dichter dazu bewogen haben. Eher möchten wir glauben, daß der große Bühnenerfolg es dem Schauspieldirektor Molière sehr nahe gelegt hat, eine Pendantkomödie zu fertigen, die seinem Theater wieder volle Häuser versprach. Denn vergleichen wir die beiden „Ecoles" miteinander, so finden wir, daß das Problem das gleiche, daß Arnolphe ein zweiter Sganarelle, Chrysalde ein anderer Ariste ist. Wir dürfen uns auch nicht von dem weit größeren Echo der „Ecole des femmes" in der literarischen Welt von 1662 täuschen lassen und das jüngere Stück zuungunsten des älteren überschätzen. Die erstaunliche und wohl unerwartete Wirkung der „Ecole des femmes" beruht vielleicht mehr auf ihrem Titel als auf ihrem Jnhalt und ihrer moralischen Tendenz. Wir verweisen zur Unterstützung dieser Ansicht auf die in Kapitel II geschilderte Situation. „Les Précieuses ridicules" — „L'Ecole des femmes": die Frauen der Ruelles verziehen es dem Dichter nicht, daß er ihr Geschlecht so darstellte, vergaben ihm nicht die zehn Ehegebote. Um die „Ecole des maris" erhob man kein Geschrei, das mochten die Ehegatten unter sich abmachen, an die das Stück sich wandte. Aber eine „Frauenschule" zu schreiben und den Frauen satirisch mitzuspielen (s. Climène in der „Critique"): das war eine dreiste Frechheit.

Für Molières komisches Weltbild bedeutet die „Ecole des femmes" kaum eine Erweiterung. Ja, der geprellte Sganarelle ist komisch wirksamer und problematischer als der eigentlich siegreiche Arnolphe, der nur durch eine Verstrickung der Umstände um seine Ehekandidatin gebracht wird. Die „Frauenschule" ist im Grunde nur eine Variation der „Gattenschule": mit einem Novum:

der Figur der Agnès. Daß sie überhaupt geschaffen wurde, beweist, daß Molière das Kernproblem weiterbeschäftigte. Er durchdachte es in all seinen Konsequenzen. An die Stelle der verhältnismäßig farblosen Mädchenfigur Isabelle setzt er die unschuldsvolle, klosterfriedliche Agnès. Was mag dies bedeuten?

Er verfolgte das Problem bis in seinen Ursprung. Er suchte nach der rechten psychologischen Voraussetzung. Die rein logische Abstraktion in der „Ecole des maris" schien ihm unzureichend: ein typischer Fall war unverbindlich. Wie nun die logische Abstraktion ersetzen? Um die Erziehungsmaxime richtig zu applizieren, mußte er ein Objekt haben, das voraussetzungslos war und vorbehaltlos sich die Maximen anpassen ließ. So imaginierte er ein weibliches Geschöpf, das mit der Welt noch gar nicht in Berührung gekommen war, also etwas Naturhaftes bedeutete. Auf dieses Naturkind wendet er die Erziehungsmaxime an und stellt sich die Frage: wie reagiert diese Natur auf Moralkriterien? So ist auch Agnès im Grunde eine logische Abstraktion aus der Wirklichkeit — als Figur: aber die Entwicklung, die Molière sie durchmachen läßt, geschieht nach vital-psychologischen Kriterien. Es ist das einzige Mal, daß der Dichter eine seiner Figuren im Sinne eines Charakters im Verlauf des Stückes psychologisch entwickelt. Aber diese Entwicklung ist nur scheinbar: ein didaktisches Problem, konstruiert mit Hilfe vital-psychologischer Erkenntnisse. Agnès ist eine Konstruktion psychologischer Mathematik.

Immerhin müssen wir eines festhalten: daß überhaupt hier, zum ersten Male im Werk Molières, der Dichter eine Vertiefung ins lebendig-Psychologische erstrebt und das Problem vom Psychologischen her zu lösen versucht. Zum erstenmal enthüllt Molière seine konstruktiv-mathematische Phantasie, die sich ihr Problem aus einer logischen, typischen Abstraktion herholt und nach vitalen Gesetzen abwandelt und variierend darstellt. Noch ist aber die Figur der Agnès kein komischer Typus. Die komische Wirkung der „Ecole des femmes" lag einseitig in den burlesken oder possenhaften Situationen, nicht im Wesen der Figuren selbst. Der Ansatz beim Sganarelle der „Ecole des maris" hat in der Agnès noch keine Fortsetzung erfahren. Sganarelle ist eine komische Figur, aber ohne psychologische Vertiefung, gleich seinem Pendant Arnolphe und seinem possenhaften Nachfahren in „Le Mariage forcé".

Auf welchem Wege gelang es nun Molière, Figuren zu schaffen, deren Typus komisch und gleichzeitig psychologisch vertieft ist, deren Komik selbst das eigentliche psychologische Problem wird?

Durch die Erkenntnis des eigenen Ichs und dessen Beziehung zur rätselvollen Wirklichkeit des Lebens. Mit anderen Worten: dem Dichter wird der Sinn des Daseins problematisch.

3. Epoche

Wir wissen, daß mit der „Ecole des femmes" eine Zeit des Kämpfens und Erleidens für Molière beginnt, die erst nach fünf Jahren langsam, äußerlich wenigstens, zu einer Befriedung führte. Die Geschichte dieser Zeit haben wir im 2. Kapitel ausführlich dargelegt und beschränken uns deshalb hier auf eine Wiederholung der wichtigsten Etappen, durch deren Einfluß das Weltbild des Dichters sich entscheidend wandelte.

Die „Moral" der „Ecole des femmes", die naturhafte (gelegentliche) Freizügigkeit der Sprache und die fälschlich unterschobene satirische Absicht riefen einen konzentrischen Ansturm der moralisch und ästhetisch Entrüsteten hervor. Molière fühlte sich in die Verteidigung gedrängt. Er mußte sich seiner Haut wehren, da seine Gegner gefährlich waren. Viele Höflinge, die Königinmutter, die Preziösen, die Dévots vereinigten sich gegen ihn. Die Lage war eine ganz andere als 1659 anläßlich der „Précieuses ridicules". Dort konnte Molière die neidischen Seitenhiebe des Literaten Somaize mit dem Stillschweigen siegreicher Verachtung übergehen, und ein dialektischer Kunstgriff schützte ihn vor Mißdeutung seiner ästhetischen Absichten. Jetzt aber packte man ihn von der moralischen Seite. Die ästhetisch-kritischen Verunglimpfungen seiner „Ecole des femmes", seines Spiels, seiner Unfähigkeit für tragische Rollen trafen ihn sichtlich weniger als die moralischen, die seine Ehre antasteten. Die ersteren schüttelte er mit ironischem Gegenangriff ab, indem er die Haltlosigkeit und Unsachlichkeit seiner Gegner bloßstellte, über seine wahren ästhetischen Tendenzen Aufschluß gab (Critique de l'école des femmes) und die Mängel der Gegner ironisch-satirisch verlächerlichte (Impromptu de Versailles): die letzteren überging er mit verlegenem Stillschweigen, wenigstens soweit sie seine eigene Person betrafen.

Denn seine Ehe war unglücklich, Armande Béjart entglitt seiner Hand. Die ehelichen Mißhelligkeiten wurden publik gemacht.

Eine maßlose Verbitterung Molières mußte die Folge sein. Das Problem der „Ecole des femmes" und der „Ecole des maris" fiel auf ihn selbst zurück. Zur gleichen Zeit, da seine Gegner um der „Moral" willen über sein letztes Werk herfielen und ihn unter der Maske der „ehrbaren Gesinnung" unmöglich zu machen suchten, sah er sich auch innerlich ohne Stütze und allein auf sich selbst angewiesen. Am meisten empörte ihn die Moralheuchelei seiner Gegner, gegen die er machtlos war, entrüstete ihn die salbungsvolle Phrase der Frömmler, deren Angriffe deutlich genug für die Niedrigkeit ihrer wahren Gesinnung Zeugnis ablegten.

Die Marquis, die Preziösen, die neidischen und eifersüchtigen Dichter und Schauspieler schob er mit seinen beiden ironischen Verteidigungsstücken verächtlich von sich fort. Ist die „Critique de l'école des femmes" ein Thesenspiel mit einigen ironischen Seitenbemerkungen, in der Typentechnik und der logischen Symmetrie des Aufbaus der „Ecole des femmes" durchaus verwandt, so gelingt dem Dichter mit dem „Impromptu" ein Genrelustspiel, ebenfalls mit ironischen Seitenbemerkungen gewürzt, das eigentlich eine Überraschung im Schaffen Molières selbst bedeuten und ein einmaliger Ausdruck bleiben würde, wenn wir nicht eine deutliche Linie von den Genreszenen des „dépit amoureux" zwischen Mascarille, Gros-René und Marinette bis zu ihm ziehen könnten. Neu ist aber eines, und überaus wichtig für die innere Lage Molières: der einstige Kobold Mascarille, der in der Wirklichkeit schon Sganarelle und Arnolphe geworden war, muß nun in Molières eigene Maske schlüpfen; d. h. der Dichter vereinheitet sich mit dem Gebilde seiner Phantasie und hebt die Trennung zwischen Schöpfer und Geschöpf auf. Er stellt sich selbst dar: ironisch, bissig, nonchalant, aufbrausend, selbstironisch: Beobachter vor dem Spiegel. Er lacht, besser lächelt über die mannigfachen kleinen Schwächen, die ihm sein Spiegel verrät! er beschönigt sie nicht, sondern ironisiert sie. Statt einer Preziösen wählt er sich selber zum Gegenstand der Beobachtung. Er zeigt seinen Gegnern: „da bin ich; Ihr seht, ich kenne mich selber gut genug und brauche Eure Kritiken nicht; ich nehme mich heute einmal selber nicht ernst, mache meinen Witz auf mich selbst. Laßt es dabei bewenden, laßt mich in Ruhe!" Aber Molière, der Mascarille als sein Ebenbild maskiert, und Mascarille, der Molière verulkt, Schöpfer und Geschöpf sind eine untrennbare Einheit. Zwar

spricht bald der Dichter Molière pro domo, bald lacht der Schalk Mascarille in der Komödie. Deutlich sind diese beiden Komponenten der Figur „Molière" im Impromptu zu scheiden; und doch sind sie zusammengehörig und wechselweise miteinander verbunden. Wodurch? Durch die einzigartige, tiefsinnige Verquickung des real-Menschlichen mit dem irreal-Theatralischen, durch die Aufhebung der Trennungslinie zwischen Schöpfer und Geschöpf, durch die Identifizierung der Komödienwelt mit der Wirklichkeit des Lebens, deren Witz in der geistigen Lust am Selbstironisieren, deren Ursprung und Ende aber eine nicht mehr überhörbare, tiefe innerseelische Melancholie des Menschen Molière ist.

So heißt es in Szene 5 des „Impromptu de Versailles": „Je leur abandonne de bon coeur mes ouvrages, ma figure, mes gestes, mes paroles, mon ton de voix et ma façon de réciter, pour en faire et dire tout ce qui leur plaira, s'ils en peuvent tirer quelque avantage. Je ne m'oppose point à toutes ces choses et je serai ravi que cela puisse réjouir le monde; mais, en leur abandonnant tout cela, ils me doivent faire la grâce de me laisser le reste, et de ne point toucher à des matières de la nature de celles sur lesquelles on m'a dit qu'ils m'attaquaient dans leurs comédies; c'est de quoi je prierai civilement cet honnête monsieur qui se mêle d'écrire pour eux (wohl Boursault); et voilà toute la réponse qu'ils auront de moi."

Dieser „reste" ist Molières menschliche Würde. Er bittet um Unterlassung der Schmähreden gegen seine Person. Welch psychologisch merkwürdige Situation enthüllt uns die verklausierte Syntax „de ne point toucher à des matières de la nature de celles sur lesquelles on m'a dit qu'ils m'attaquaient ..."! Molière windet sich in peinlichster Verlegenheit um den wunden Punkt, der in dem seltsam prononzierten „nature" deutlicher wird als es dem Dichter lieb sein mag. Er duckt sich wie unter einem Peitschenschlag, den er nicht abwehren kann, er weiß sich keinen Rat, er erniedrigt sich vor den Angreifern und bittet, ersucht sie mit höflicher Betretenheit, doch um Gotteswillen nicht an die Peinlichkeit seiner Privatissima zu rühren. Er ist da machtlos, weil es in der Tat so ist, wie seine Gegner klatschen und maulen. Er demütigt sich vor ihnen wie nur jemals später sein „George Dandin", und in der gepeinigten Bitte enthüllt sich seine ganze ratlose Verzweiflung.

Nicht umsonst schreit „Molière" im „Impromptu de Versailles" in der gleichen Szene 5 auf den Einwurf der Mademoiselle Béjart „mais enfin" sein

„Mais enfin vous me feriez devenir fou. Ne parlons point de cela davantage ..."

Molière wird irre an sich, an seinem Leben, an seinem Schicksal. Melancholisch und verzweifelt zugleich konstatiert er die furchtbare Enttäuschung seiner Hoffnungen und gleichzeitig die vollkommene eigene Ohnmacht. Anders als sein Arnolphe oder Sganarelle fragt er sich selbst, schaut er in sein Inneres, macht er seine Seele zum Problem, grübelt er vor dem Spiegel und schwingt sich zu keiner anderen Überwindung auf als zur ironischen selbsterniedrigenden Resignation, zur müden, bitterlächelnden Melancholie.

Die Wirklichkeit versagt sich dem Zugriff seines vertrauensvollen menschlichen Willens; als einziger Glaube bleibt ihm das Vertrauen in die Lust seines Lachens, aber er wird nicht mehr froh dabei. Für wen spielt er, wer versteht ihn? Vielleicht der König. Das hält ihn aufrecht in diesem Zusammenbruch, wo alle Mächte der Alltags, die moralischen und die metaphysischen, ein unenträtselbar wirres Spiel mit ihm treiben und ihm vor Selbsterniedrigung, Ohnmacht, Eifersucht, Qual und Enttäuschung der Sinn des Lebens selbst problematisch wird, wo Gemeinheit und Heuchelei die Oberhand haben.

Er rafft sich auf, die Gunst des Königs stärkt den mutlos Gewordenen, der wie der Sganarelle seiner Komödie „Le mariage forcé" überall Hilfe sucht, ohne Hilfe zu erhalten. Alle aufgespeicherte Wut entlädt sich gegen das Urlaster der Heuchelei, die gefährlichste, heimtückischste Gegnerschaft, die er in der Wirklichkeit des Alltags sieht. Gestachelt vom König (wie anzunehmen ist) nahm er die „Hypocrites" aufs Korn. Was er, wohl unbewußt, in den „Précieuses ridicules" getan hatte, zeitgenössische „vices" zu verlächerlichen, tat er jetzt wieder, aber mit ausgesprochener satirischer Absicht, als Ankläger. Er schrieb die ersten drei Akte des „Tartufe" im Frühjahr 1664. Sie gefielen dem König, aber die Aufführung wurde verboten. Bei allem Wohlwollen im Einzelnen ließ Ludwig XIV. seinen Dichter im Stich.

Der „Don Juan" spiegelt die Verbitterung Molières wider. Was half ihm die Anerkennung Weniger, wie Boileau, Ninon, Chigi u. a., wenn sein Stück der Zensur verfiel, wenn man ihm

verbot, sich auszusprechen, sich zu wehren? Er haderte mit Gott und der Welt und rationalisierte alle Metaphysik auf ein grauenvoll nihilistisches

„deux et deux font quatre ... et quatre et quatre font huit ..."

Er möchte fluchen und darf nicht — „pour l'amour de l'humanité"! So vielleicht verstehen wir den Sinn der Szene mit dem Armen. Vielleicht auch den Sinn der Don Juanfigur als wütend-ohnmächtige Gegenwehr gegen Armande Béjart!

Auch der „Don Juan" wurde auf einen deutlichen Wink von oben vom Repertoire abgesetzt. Mit leeren Händen stand der Dichter da: er durfte keine Probleme zeigen. Man erlaubte ihm nur die Lazzi, Späße, mimischen und lautlichen Kunststücke. Im „Don Juan" hatte er sie teilweise in den Dienst seines Willens zum Problem gestellt, in den Dienst der reaktiven Komik. Im Lachen und Lachenmachen schloß sich dem Schauspielerdichter für kurze Zeit die Antinomie Wille-Wirklichkeit, Wahrheit-Wirklichkeit. Das Unvernünftige wurde für Augenblicke das Vernünftige, und das Absurde hatte auf der Bühne eine tragende Wirkung: das Lachen. Aber wenn das Spiel aus war — überfiel ihn dann nicht wieder die Öde der Wirklichkeit, bis er gehetzt und stöhnend zum Himmel schreit? (Amour médecin III, 8)

Lisette: „Ma foi, Monsieur, la bécasse est bridée, et vous avez cru faire un jeu qui demeure une vérité.

Sganarelle: (Les danseurs le retiennent et veulent le faire danser de force). Comment! diable! Laissez-moi aller, laissez-moi aller, vous dis-je. Encore? Peste des gens!"

Und als Echo klingt es aus dem darauffolgenden „Misanthrope":

„Je n'y puis plus tenir, j'enrage, et mon dessein
Est de rompre en visière à tout le genre humain."

Mascarille ist zum Menschenfeind geworden und die schicksalhaft unlösbare Antinomie zwischen Wahrheit (Wille) und Wirklichkeit wird ihm aus persönlichstem Erleiden zum Problem.

Ähnlich wie in den beiden „Schulen" abstrahiert er das Problem aus der Realität mit logischer Thesis und Antithesis. Aber hier ist die Thesis (Alceste) gefühlsbelastet und die Antithesis (Oronte, Célimène) haßbeschwert. Der Dichter erkennt die schicksalhafte Übermacht dieser Wirklichkeit, erkennt die Ohnmacht

der Idee vor der Pragmatik des Alltags, erkennt die unlösbare Antinomie Wahrheit-Wirklichkeit, gestaltet sie mit der Grimasse leidender Verzweiflung und zieht das logisch-psychologische Fazit: die Weltentfremdung, die solipsistische Verkapselung, Die „Misanthropie" ist sinnvoll sub specie der Idee, und ohne Ende sinnlos sub specie der Wirklichkeit. Der Fanatiker der Idee ist der Narr des Alltags, der Wahrheitsbesessene eine komische Figur; aus der Wechselwirkung beider, aus der logischen und psychologischen Betonung dieser antinomischen Wechselwirkung entsteht die groteske Dämonie des „Ekels vor dem Absurden". Molières Komik wird, auf ihn selbst bezogen, von ihm selbst gespeist, zur psychologischen Schicksalskomik.

4. Epoche

Das Publikum verstand den „Misanthrope" nicht. Ein ziemlicher Mißerfolg war das Bühnenergebnis. Vor der Grimasse des Grauens erblindete der „Vernis de ridicule" (Stendhal, 82. Brief aus Paris 4. XII. 1822 Oeuvres posth.). Nach dem Verbot des „Tartufe" und des „Don Juan" ein schlimmer Schlag, der um der Truppe willen pariert werden mußte. Es tat not, ein zugkräftiges, unbedingt erfolgsicheres Stück zu schreiben, wo Molières schauspielerische Qualitäten als Komödiant unbestritten zur Geltung kommen konnten. Der Kraft seiner darstellerischen Komik war sich Molière bewußt; selbst seine schärfsten Kritiker hatten sie anerkannt. Er zwingt sich heraus aus seinem „chagrin philosophe", denn noch weiß er, daß er lachenmachen, daß er lachen kann. Der alte Etourdimascerille verlangt sein Recht: der Kobold schwingt sich über alle Problematik empor. Und mit dem Gedankenzwang zur Farce belebt sich Molières komische Begabung: wie losgelöst tummelt er, frei von aller psychologischen Rücksicht, durch alle Register, und der alte Sganarelle erlebt seine Wiederauferstehung im „Médecin malgré lui" als Plebejer, als Rüpel, als schlauer Tölpel. Nirgends ist Molières Komik erdennäher und sinnlicher[1]). Es ist, als tobe sich der Dämon nach der luziferischen Grimasse des „Misanthrope" einmal ordentlich als possierlicher Beelzebub aus. Nicht lange jedoch: Molière bezahlte mit seiner Gesundheit den Überschwang. Das Jahr 1667 gehörte, von der

[1]) Es ist das einzige Mal, daß Molière handgreiflicher Zotik Einlaß gewährt.

schwächlichen Intriguenposse „Le Sicilien" abgesehen, dem „Tartufe" — der nach einer abgelisteten Aufführung wieder verboten wurde.

In die letzten Monate dieses Jahres fällt die Arbeit am „Amphitryon". Warum griff der Dichter wohl plötzlich auf eine antike plautinische Vorlage zurück? Boileau hat vielleicht dabei mitgewirkt. Es ist anzunehmen, daß er dem Dichter gegenüber das unbegreifbare Mißverhältnis zwischen der psychologischen Schicksalskomik des „Misanthrope" und den „fourberies" des Sganarelle im „Médecin malgré lui" ebenso geäußert hat, wie er es später anläßlich der „Fourberies de Scapin" auch schriftlich fixierte. Vielleicht suchte Molière einen Ausgleich zu finden. Er kannte die Programme der zeitgenössischen Tragödie. Da es ihm nicht beschieden war, sich tragisch zu äußern, mochte er vielleicht den Ehrgeiz haben, auf dem Gebiete der Komödie etwas der Tragödie Gleichwertiges zu schaffen. Um ja recht sicher zu gehen, wählte er einen durch den Zauber der Antike gewürdigten Stoff: den Amphitryon. Wir haben in Kapitel 6 gesehen, was er daraus machte. Im Rahmen unserer Entwicklungsreihe stehen wir nicht an zu vermuten, daß das Eheproblem ihn ganz besonders am Amphitryon angezogen haben mag. Wieweit das Verdoppeln einer Figur (Amphitryon-Jupiter) in der hier gegebenen burlesken Ironie bereits ein Präludium des Ichverdoppelungsphänomens im „George Dandin" ist, wagen wir nicht zu entscheiden, da wir dabei zu ausschließlich auf rein psychologische Kriterien angewiesen wären.

Was aber im „Amphitryon" witzig ironisiert wird, erhält im unmittelbar darauf folgenden „George Dandin" seine groteske Kontrapungierung. Der universalistische Alceste erscheint wieder im Gewand des realistischen Dandin. Auch der Bauer betet monologisch einen Katechismus der Verzweiflung — mit einem Unterschied: Alceste nimmt sich und seine Idee verflucht ernst, bis zum Schluß; Dandin landet nach jeder Niederlage im Verspotten seiner selbst „vous l'avez voulu" ..., dadurch, daß er, selbstbespiegelnd, sich Aug in Aug mit den Ergebnissen der Wirklichkeit auseinandersetzt. Dandin im Monolog verhöhnt und verlacht den Dandin der komischen Niederlagen.

Der Dichter hat die schicksalshafte Absurdität alles Wirklichen erkannt — am eigenen Erleiden. Sein Blick sieht von nun

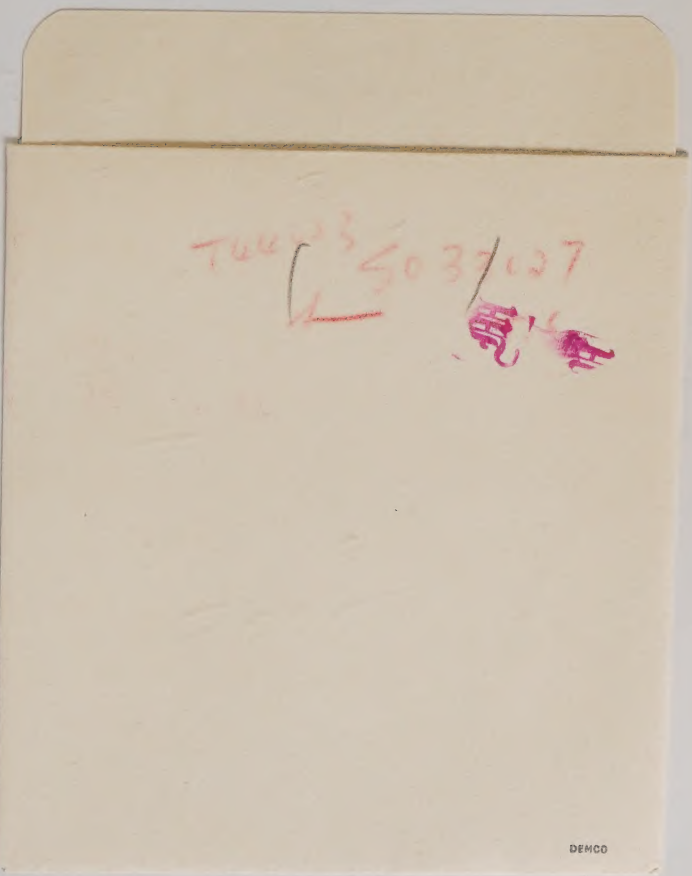
an das ganze Getriebe der Wirklichkeit unter dieser Perspektive. Überall schaut er die mitleidlose Kehrseite: Menschen als Automaten, lächerliche Figuren, Narren, Tölpel, Schwätzer, Besessene, Gauner, Einfaltspinsel, Betrüger, Jammerlappen, Prahlhänse — den ganzen närrischen Jahrmarkt des Lebens. Die einzige Möglichkeit, dieses sinnlose Dasein zu ertragen, ist, es in seiner ganzen typischen Narretei als echter Clown darzustellen. Er abstrahiert einen Geizigen als Typus aus der Realität und illustriert ihn prismatisch in vielen Episoden. Immer weniger bedeutsam wird der Zusammenhang der Fabel; wo alles Unsinn ist, braucht auch der Unsinn keinen logischen Halt. Er verspottet den „Bourgeois-Gentilhomme", er verulkt die preziösen Fräulein von ehedem, die nun „gelehrte Frauen" geworden sind, er verhöhnt die aufgeblasenen männlichen und weiblichen Krautjunker, er gaunert mit dem Mascarille-Scapin durch die Wirklichkeit des Lebens, er verhöhnt als Scapin sogar den Tod auf der Bahre.

All diese komischen Figuren sind Narren der Wirklichkeit, stehen im Banne einer eigentümlichen Binnenlogik, deren Narrentum ihr immer neu moduliertes, typisches Schicksal und Problem ist.

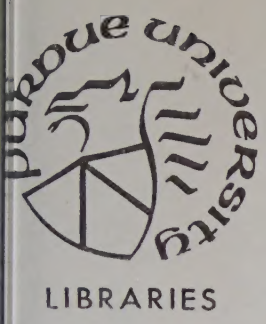
Bis der „Misanthrope" zum Feind auch seiner selbst, zum Hypochonder geworden ist, der zur Prüfung des Alltags sich tot zu stellen hat, ohne dabei mehr zu sehen, als daß alles Lug und Trug um ihn ist. Mascarille, der lustige Kobold von einst, ist ein böser Clown und die Theatermaske von 1653 ist 20 Jahre später zur festen Grimasse des Grauens vor dem Absurden geworden, hinter der Verzweiflung, Wahnsinn oder Tod steht. Der „Malade imaginaire" der Bühne wurde vom Tod erlöst, ehe er dem Chaos anheim fiel.

Damit endet diese Geschichte der komischen Erschaffung des Dichters: ein Psychogramm, dessen Wahrscheinlichkeit von Zeit zu Zeit als Wahrheit bestätigt oder aber von einer Zeit der anderen Zeit sub specie aeternitatis Molierii zur Abwandlung weitergegeben wird.

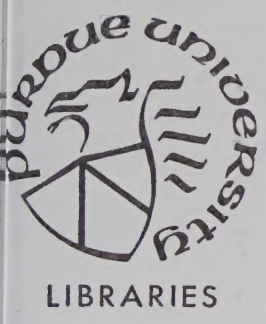
1a 843 M733Z G985
Moliere und das komische Drama,
3 2754 001 040 934



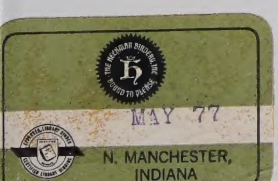
PURDUE UNIVERSITY
LIBRARIES


PURDUE UNIVERSITY
LIBRARIES

PURDUE UNIVERSITY
LIBRARIES

PURDUE UNIVERSITY
LIBRARIES

PURDUE UNIVERSITY
LIBRARIES

PURDUE UNIVERSITY
LIBRARIES

PURDUE UNIVERSITY
LIBRARIES

MAY 77
N. MANCHESTER,
INDIANA